

”Lähdin eilen vieraan mukaan”

– Uskoton nainen suomalaisten naissanoittajien 2000-luvun alun pop-lyriikassa

Tampereen yliopisto

Suomen kirjallisuus

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HAAPAMÄKI, Hanna: ”Lähdin eilen vieraan mukaan” – Uskoton nainen suomalaisten naissanoittajien 2000-luvun alun pop-lyriikassa

Pro gradu -tutkielma, 85 sivua

Toukokuu 2015

---

Tutkielmassani tarkastelen uskottoman naisen kuvausta suomalaisten naissanoittajien naisartistille kirjoittamissa 2000-luvun alun pop-kappaleissa. Aineistoni koostuu Chisun, Erinin, Maija Vilkkumaa, Paula Vesalan ja Mira Luodin, Mariskan, Heli Kajon, Jipun sekä Laura Närhen ja Anna-Leena Härkösen sanoittamista tekstistä. Tutkin tekstejä lajitutkimuksellisesta tulkintakehyksestä käsin vertaillen teksteissä rakentuvia uskottoman naisen representaatioita 1800-luvun klassisen aviorikosromaanin perinteeseen sekä asettaen tekstejä rinnakkain myös romanssin konventioiden kanssa. Erittelen kohdeaineistoani lyriikantutkimuksen käsittein feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Lisäksi nojaan tutkimuksessani kriittiseen miestutkimukseen sekä sosiologiseen tutkimukseen.

Osoitan, että naisen uskottomuudesta kertovissa pop-sanoituksissa on piirteitä, jotka selvästi viittaavat 1800-luvun klassisen aviorikosromaanin konventioihin. Osaksi tutkimani sanoitukset jopa toisintavat näitä piirteitä, mutta toisaalta kohdeaineistoni tekstit myös haastavat, kritisoivat, kyseenalaistavat ja muotoilevat uudelleen vanhoja, perinteisiä asetelmia. Uskoton nainen ei enää representoidu teksteissä ainoastaan katuvana ja tuhoon tuomittuna, huonona naisena tai viettelijän uhrina, vaan aktiivisena toimijana, jolle uskottomuus voi olla tietoinen, voimauttavakin valinta ja keino oman identiteetin etsimisessä ja rakentamisessa. Myös romanssin lajissa romanttisella suhteella on suuri osa identiteetin rakentamisessa, ja tässä mielessä kohdeteksteilläni on yhteisiä piirteitä romanssin lajin konventioiden kanssa. Toisaalta tutkimani pop-sanoitukset kääntävät nurin myös romanssin lajin tuttuja asetelmia.

Osoitan myös, että naisen seksuaalisuuden ja seksuaalisen halun kuvaaminen ovat edelleen luonteeltaan tabunomaisia. Perinteinen odotus siitä, että nainen ei itse aktiivisesti halua seksiä, vaan asettautuu ennemminkin miehen halun kohteeksi, näkyy selvästi myös kohdeaineistoni teksteissä, vaikka jotkut teksteistä tätä asetelmaa kyseenalaistavatkin. Ajatus naisen normeja rikkovan seksuaalisuuden vääryydestä näkyy tekstien kuvaamissa syyllisyyden ja häpeän tunteissa.

Kohdeaineistoni tekstit nostavat selvästi esiin naisiin kohdistuvia stereotyyppisiä odotuksia, oletuksia ja normeja sekä kaksinaismoralistisia asenteita. Vaikka tekstit paikoin toistavatkin stereotyyppisiä asetelmia, ne myös tekevät stereotypiat näkyviksi ja leikittelevät niillä.

---

Asiasanat: feministinen kirjallisuudentutkimus, kriittinen miestutkimus, uskottomuus, seksuaalisuus, identiteetti, aviorikosromaanin, romanssikirjallisuus, pop-lyriikka

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimusongelma ja taustoitus .....	1
1.2 Teoreettiset lähtökohdat ja keskeisimmät käsitteet.....	4
1.2.1 Feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulma .....	4
1.2.2 Pop-lyriikka runoutena .....	6
1.2.3 Lajitutkimuksellinen lähestyminen – aviorikosromaanin ja romanssin jäljillä .....	10
2 VIERAAN SYLIIN – EKSYNEET JA ETSIYTYNEET .....	12
2.1 "Otin tietoisin riskin, kun hairahdin" – aktiiviset toimijat .....	12
2.2 "Kun sen kohtaat, et kysele hintaa" – vetovoiman viemät .....	20
2.3 "Ovi kuitenkin raollaan" – löyhästi sitoutuneet .....	35
3 JÄLKIHEHKU JA -KORVENNUS .....	43
3.1 "Mustako tuli tää, joka ei tunne ees häpeää" – minäkuvan muutos .....	43
3.2 "Päälaelta kantapäihin" – nautinto ja syyllisyys .....	51
3.3 "Kun viini valuu laseihin" – toistuvat lipsahdukset.....	61
4 KILTIT MIEHET JA POIKAJUMALAT – OMAT JA VIERAAT MIEHET NAISTEN SILMIN .....	69
5 LOPUKSI .....	80
LÄHTEET.....	83

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimusongelma ja taustoitus

Viime vuosina nuorilta naisartisteilta on ilmestynyt verrattain lyhyen ajan sisään useampia kappaleita, joissa minäkertoja puhuu uskottoman naisen suulla. Ilmiö on kiinnittänyt myös median huomiota, ja viihdekanavien verkkouutisissa on viitattu mm. Erinin "kohukappaleeseen" sekä ihmetelty, miksi "Naislaulajia kiinnostaa pettäminen" (VM, 2011).

Uskottomuus on aina ajankohtainen ikuisuusaihe, jota on toki käsitelty myös laululyriikoissa iät ja ajat, mutta usein näkökulma on kärsivän petetyn tai jätetyn. Uskottoman näkökulma onkin paljon harvinaisempaa kuultavaa. Näyttää myös siltä, että naisnäkökulma asiaan on ollut omiaan kiinnittämään aiheeseen erityistä huomiota esimerkiksi median taholta. Vaikka uskottomuusteema helposti kuumentaa tunteita sukupuolesta riippumatta, on naisen uskottomuuteen suhtauduttu aina miehen uskottomuutta ankarammin: naisen uskottomuus synnyttää epäilyksen siitä, että hänen miehensä lapset eivät olekaan miehen omia (Mazzarella 1997, 14 ja Isomaa 2005, 59). Muutoinkin juuri naisen seksuaalisuus on kautta aikojen koettu pelottavana ja uhkaavana voimana, jota onkin aikojen saatossa monella tapaa rajoitettu ja kontrolloitu.

Tässä tutkimuksessani tarkastelen uskottoman naisen representaatioita uudessa, 2000-luvun loppupuolella ja 2010-luvun alussa ilmestyneessä suomalaisessa, naiskirjoittajien naislaulajille sanoittamassa pop-lyriikassa. Aineistoni tekstit ovat ilmestyneet vuosina 2005–2012. Koska haluan kiinnittää katseeni nimenomaan kohtalaisen uuteen lyriikkaan, en laajentanut aikajännettä kauemmas taaksepäin. Vuoden 2012 jälkeen aiheen käsittely popmusiikissa näyttää hiljentyneen omien aineistonrajausehtojeni puitteissa, eikä yhtä laajaa julkisuutta ja radiosoittoa saaneita aiheeseeni sopivia kappaleita ole ollut esillä.

Aineistoani tutkiessani selvitän, mitkä ovat naisten uskottomuuden syyt tarkastelemissani teksteissä, miten naiset itse suhtautuvat ratkaisuihinsa ja uskottomuuteensa ja miten uskottomuus vaikuttaa naisten minäkuvaan ja identiteettiin. Tutkimuksessani lähestyn tekstejä lajitutkimuksellisessa tulkintakehyksessä: asetan tekstejä rinnakkain klassisen aviorikosromaanin perinteiden kanssa ja tutkin sitä, toistavatko aineistoni laululyriikat aviorikosromaanin lajille tyypillisiä konventioita vai murtavatko niitä. Aviorikosromaanin lisäksi nostan kohdeaineistoni rinnalle vertailukohdaksi romanssin lajipiirteitä. Tutkin tekstejä feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta, ja hyödynnän tulkinnoissani myös kriittisen miestutkimuksen teoriaa sekä sosiologian alan tutkimusta.

Lajipiirteiden vertailun lisäksi kiinnitän tutkimuksessani huomiota myös siihen, toistavatko kohdetekstieni naisten ja miesten esitykset yleisiä sukupuolistereotypioita vai purkavatko ne niitä. Tekstien miesrepresentaatioita tarkastelen suhteessa teksteissä representoituviin naisiin.

Suomalaisesta rock-lyriikasta on aiemmin tehty ainakin pro gradu -tasolla jonkin verran feministiseen teoriaan pohjaavaa tutkimusta naisten esityksistä teksteissä, esimerkiksi Kaisa Toivosen Maija Vilkkumaan sanoituksia käsittelevä tutkielma vuodelta 2005 (Tampereen yliopisto) sekä Laura Leiwon PMMP:n lyriikoita tarkastellut tutkielma vuodelta 2013 (Jyväskylän yliopisto). Muutoin suomalaisen pop- ja rock-lyriikan tutkimus, ainakin feministisen teorian näkökulmasta, on vielä kohtuullisen vähäistä. Useimmat tutkimukset keskittyvät tietyn artistin tai yhtyeen tuotannon analyysiin, kun taas itse yhdistän aineistossani useamman artistin samaa teemaa käsitteleviä tekstejä.

Tutkimukseni kohdeaineistona käytän neljäätoista suomalaisten naisartistien tunnetuksi tekemää, naissanoittajien kirjoittamaa laulutekstiä: ”Kerrasta poikki” (2009, san. ja esit. Chisu, levyllä *Vapaa ja yksin*), ”Yksi” (levyllä *Se ei olekaan niin*, 2005) ja ”Suojatiellä” (2009, san. ja esit. Maija Vilkkumaa, levyllä *Superpallo*), ”Vanha nainen hunningolla” (2011, san. ja esit. Erin, levyllä *Hunningolla*), ”Poikajumala”, ”Elämäsi suloisin virhe”, ”Sosiaalista toimintaa” (2012, san. ja esit. Heli Kajo, levyllä *Elämäsi suloisin virhe*), ”Tämä on totta” (2010, san. Laura Närhi ja Anna-Leena Härkönen, esit. Laura Närhi, levyllä *Suuri sydän*), ”Pariterapiaa” (levyllä *Veden varaan*, 2009) ja ”Onko sittenkään hyvä näin” (levyllä *Leskiäidin tyttäret*, 2006, san. ja esit. Mira Luoti ja Paula Vesala), ”Vuoroin vieraissa” (2010, san. Mariska, esit. Anna Puu, levyllä *Sahara*), ”Haluun unohtaa rauhassa” (2012, san. ja esit. Jippu, levyllä *Väärinpäin lentävät linnut*), ”Toinen” (2007, san. Aura-S.Y.<sup>1</sup>, esit. Jenni Vartiainen, levyllä *Ihmisten edessä*), ”Suloinen myrkyneittäjä” (2010, san. ja esit. Mariska, levyllä *Mariska ja Pahat sudet*).

Haluan tutkimuksessani ottaa tarkasteltavakseni nimenomaisesti naiskirjoittajien tekstejä, enkä katsoa uskotonta naista mieskirjoittajan näkökulmasta. Pop-artistit edustavat teoksiaan paljon tiiviimmin ja kokonaisvaltaisemmin kuin vaikkapa kirjailijat tai muut taiteilijat: pop-artisti leimaa esittämänsä laulun ja tekee siitä osan ”itseään”, vaikka teksti ei olisikaan hänen itse kirjoittamansa (Nylén 2006, 201). Tuula Hökkä (1995, 127) toteaa saman asian eri näkökulmasta kirjoittaessaan runon äänestä, lyyrisestä minästä, ja sen suhteesta lukijaan: ”Lukija puhumattakaan lausujasta tulee lyyristä minää vastaan, ryhtyy siksi. Hän kuuntelee runon ääntä ja sen laskuja, nousuja ja vaihdoksia, ja liittää oman äänensä runon ääneen. Vastaanottavaisuus lyyriselle minälle ja sen äänen/äänien valinta on itsestään selvä perusta lausujalle ja runon esittävälle tulkinnalle”. Vaikka tutkinkin kohdeaineistoni tekstejä musiikillisista esityksistään erillisinä

---

<sup>1</sup> Paula Vesalan pseudonyymi

teksteinä, ne kuitenkin varsinaisissa esityskonteksteissaan näyttäytyvät nimenomaan naisen puheena naisen kokemuksesta, ja siksi rajasin miessanoittajien tekstit aineistoni ulkopuolelle. Rajasin aineistoni ulkopuolelle myös tekstit, joissa nainen on toinen nainen, itse vapaa, mutta suhteessa varattuun mieheen. Haluan tutkimuksessani tarkastella nimenomaan naisen uskottomuutta, ja toisen naisen tapauksessahan nainen ei itse varsinaisesti ole uskoton.

Rock- ja poplyriikan tutkimista musiikillisesta kontekstistaan irrotettuna on kritisoitu, sillä sanoitusten irrottaminen musiikista jättää ulkopuolelle suuren osan teoksen kokonaisuudesta (Lahtinen & Lehtimäki 2006, 20–21). Rock-sanoitukset eivät olekaan koskaan Toni Lahtisen ja Markku Lehtimäen (mt., 23) mukaan ”puhtaita” tekstejä, sillä niihin sisältyy aina jotakin ylimääräistä kontekstia ja omalle lajilleen kuuluvia ääniä, mikä täytyy huomioida sanoituksia lukiessa tai kuunnellessa. Kuitenkin sanoitusten tutkiminen ja analyysi voi auttaa ymmärtämään rockia ja sen merkityksiä syvemmin kokonaisuutena ja eri näkökulmista (mt., 25).

Omassa työssäni tarkastelen kohdeaineistoni tekstejä musiikista irrallisina teksteinä, ja vaikka poplyriikkaa ei voikaan suoraan täydellisesti rinnastaa runouteen, käytän aineistoni tarkastelussa lyriikantutkimuksen käsitteistöä. En kajoa tutkimuksessani tekstien musiikilliseen kontekstiin, mutta en myöskään halua kokonaan unohtaa ja sivuuttaa tekstien erikoislaatua nimenomaan pop-lyriikkana.

Seuraavissa kahdessa alaluvussa esittelen lyhyesti sekä feministisen kirjallisuudentutkimuksen teoriaa että käyttämiäni lyriikantutkimuksen käsitteitä. Myöhemmissä luvuissa paneudun varsinaiseen kohdetekstieni tulkintaan. Luvussa kaksi profiloin aineistoni naishahmoja uskottomuuden lähtökohtien ja naisten aktiivisuuden pohjalta sekä analysoin ja vertailen näiden hahmojen representaatioita keskenään. Kolmannessa luvussa käsittelen naisten omaan uskottomuuteensa liittyvää suhtautumista ja tunnekokemuksia sekä uskottomuuden vaikutuksia naishahmojen minäkuvaan ja identiteettiin. Neljännessä luvussa otan huomioni kohteeksi lauluteksteissä representoituvat miehet ja käsittelen sitä, miten tekstien naiset heihin suhtautuvat ja millaisia merkityksiä miesten representaatiot lisäävät naisten henkilökuviin.

## 1.2 Teoreettiset lähtökohdat ja keskeisimmät käsitteet

### 1.2.1 Feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulma

Tutkimukseni ja tulkintojeni teoreettiset lähtökohdat ovat feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa. Feminismin perusajatuksena ja tehtävänä on oppia ymmärtämään niitä luonnollistuneita mekanismeja, jotka rakentavat ja pitävät yllä sukupuolista epätasa-arvoa, sekä pyrkiä muuttamaan näitä järjestyksiä. Sukupuolten epätasa-arvoa ei siis nähdä biologisen välttämättömyyden sanelemana, vaan sukupuolieron kulttuurisen rakentumisen kautta tuotettuna. (Morris 1997, 9.) Feministinen tutkimus keskittyykin institutionaaliseen miespuoliseen ylivaltaan, joka toimii yhteiskunnallisten rakenteiden, kuten lain, koulutuksen, uskonnon, perheen ja kulttuuristen käytänteiden välityksellä. Näistä itseään ylläpitävistä rakenteista muodostuu patriarkaattina tunnettu yhteiskunnallinen järjestys. (Mt., 12.) Naisia alistavat rakenteet ovat syvällä kulttuurissa. Ne ovat luonnollistuneet osaksi arkea ja elämää. Morris toteaaakin, että astuessamme yhteiskunnan kulttuuriseen elämään – omaksumme kielen ja puhumisen tavat, olemme vuorovaikutuksessa toisten kanssa – tulemme samalla omaksuneeksi ja sulauttaneeksi itseemme kulttuurin näkemystavat. Nuo näkemykset, arvot, odotukset ja oletukset ovat olleet ennen meitä ja näyttäytyvät luonnollisina, sellaisina kuin asioiden pitääkin olla. Juuri näitä maskuliinista auktoriteettia ja vallan ensisijaisuutta ylläpitäviä ideologioita feminismi pyrkii vastustamaan. (Mt., 13.)

Teoksessaan *Toinen sukupuoli* Simone de Beauvoir (2009, 42–43) kirjoittaa naisesta Toisena. Nainen määrittyy miehen kautta, poikkeamana normista. De Beauvoir luonnehtiikin, että ”mies on sekä positiivinen että varaukseton”, kun taas nainen on negatiivinen ja hänet määritellään rajoitusten kautta (Mt., 42). Beauvoirin mukaan se, että naisella on munasarjat ja kohtu, on erityispiirre, joka erottaa naisen perustyyppisestä ihmisestä eli miehestä. Beauvoir mainitsee esimerkkinä miehen normityyppisyydestä sen, että ranskassa (kuten monissa muissakin kielissä) miestä ja yleensä ihmistä tarkoittaa sama sana, kun taas naisella on oma sanansa. Kuten kalteva määritellään suhteessa suoraan, on Beauvoirin mukaan naisenkin määritetty suhteessa ihmisen normaalitapaukseen, mieheen. (Mp.) Beauvoir toteaaakin, että nainen määrittyy ja erottuu aina suhteessa mieheen, mutta mies ei määrity suhteessa naiseen (Mt., 43). Hélène Cixous puolestaan (2013, 71–72) kirjoittaa, että kaikki yhteiskuntaa ja kulttuuria koskevat teoriat, filosofiat, myytit, representaatio- ja ajattelutavat jäsentyvät vastakohtaparien ja hierarkioiden varaan. Cixous antaa useita esimerkkejä vastakohtapareista, ”aktiivisuus/passiivisuus, aurinko/kuu, kulttuuri/luonto, päivä/yö, isä/äiti, järki/tunteet”, ja toteaa, että aina vastakohtaparissa merkitys muodostetaan samalla tavalla, toinen pareista joutuu tappiolle. Toinen on parempi, toinen huonompi, toinen miinusmerkkinen, toinen positiivinen. Cixous’n mukaan vastapareille ja hierarkioille perustuvassa ajatusmaailmassa ja merkityksen muodostumisen prosessissa kaikki käsitteellinen ajattelu lankeaa aina miehen osalle, ja tätä etuoikeutta kannattelee

vastakohtapari aktiivinen/passiivinen. Sukupuolieron kysymys on perinteisesti rinnastettu juuri tähän vastakohtapariin, jossa mies edustaa aktiivisuutta ja nainen passiivisuutta. (Mt., 72.). Binaariset vastakohtaparit perustuvat ja rinnastuvat pohjimmiltaan siis vastakohtapariin mies/nainen ja ovat siten suorassa yhteydessä koko patriarkaaliseen arvojärjestelmään (Moi 1990, 122). Cixous'n ajatus pohjaa strukturalistiseen käsitykseen, jonka mukaan kaikki merkitys syntyy binaaristen vastaparien kautta. Näin maskuliininen ja feminiininen saavat merkityksensä suhteessa toisiinsa. Kumpikin on merkityksetön ilman vastakohtaansa. (Mt., 123.)

Yksi feminismin ja feministisen tutkimuksen keskeisimpiä lähtökohtia on biologisen sukupuolen ja sosiaalisen, kulttuurisesti rakentuneen sukupuolen erottaminen toisistaan. Alun perin sosiaalisen ja biologisen sukupuolen erottaminen toisistaan syntyi tarpeesta kiistää biologia kaiken määräävänä kohtalona (Butler 2006, 54), sillä kuten Morris (1997, 10) toteaa, mikäli luonto ja biologia todella määrittäisivät naiset alistuvammiksi ja vähemmän seikkailunhaluisiksi kuin miehet, ei asialle voitaisi tehdä juuri mitään. Juuri "biologinen essentialismi", kuten Morris (1997, 10) ilmiötä nimittää, onkin ollut naisille suuri rasite; ajatus siitä, että naisen alisteinen asema on välttämätön seuraus biologiasta ja "naisen luonnosta", on toiminut yleispätevänä perusteena naisen alistetulle asemalle. Jos sukupuoli sen sijaan ymmärretään performatiiviseksi, huomataan, että se, mitä pidämme sukupuolen sisäisenä ja luonnollisena olemuksena, onkin toistuvista teoista muodostuva sarja luonnollistuneita eleitä ja kehon tyylittelyä (Butler 2006/1990, 25). Sosiaalinen sukupuoli on kulttuurisesti rakennettu, olipa biologinen sukupuoli kuinka muuttumaton tahansa, eikä sosiaalinen sukupuoli siksi ole biologisen sukupuolen kausaalinen seuraus (mt., 54). Tästä seuraakin Butlerin mukaan, että *mies* ja *maskuliininen* voivat yhtä hyvin merkitä naispuolista kuin miespuolistakin kehoa, samoin kuin vastaavasti *nainen* ja *feminiininen* voivat viitata sekä nais- että miespuoliseen kehoon (Mt., 55). Butler (mp.) kuitenkin problematisoi sosiaalisen ja biologisen sukupuolen erottelua huomauttamalla, että myös biologinen sukupuoli voidaan nähdä yhtä lailla kulttuurisesti rakentuneeksi jaotteluksi ja määrittelyksi kuin sosiaalinen sukupuoli, ja tällöin ero biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä osoittautuu olemattomaksi. Omassa tutkimuksessani en kuitenkaan lähde näin pitkälle vietyyn sukupuolen olemuksen kyseenalaistamiseen, vaan tyydyn erottamaan toisistaan biologisen ja sosiaalisen sukupuolen. Puhun naisesta tai miehestä viitatessani biologiseen sukupuoleen, ja termeillä feminiininen ja maskuliininen viittaan sosiaalisen sukupuolen esityksiin.

Morris (1997, 16) toteaa, että kirjalliset tekstit voivat auttaa meitä ymmärtämään paremmin niitä tapoja, joilla yhteiskunta toimii naisten kannalta haitallisesti. Tähän ajatukseen pohjautuu feministinen kirjallisuudentutkimus. Kirjallisuus on tärkeä feministisen tutkimuksen kohde, sillä kirjallisuus voi kulttuurisena käytäntönä osallistua sellaisten merkitysten ja arvojen tuottamiseen, jotka pitävät yllä naisten epätasa-arvoa. (Mt., 17.)



Morris (1997, 16) korostaa representaation käsitteen tärkeyttä, ja nostaa representaation jopa perustavanlaatuisimmaksi kaikista inhimillisistä toiminnoista, sillä representaation, kuvaamisen ja esittämisen, kautta voimme hahmottaa itsemme ja maailmamme sanallistamalla ja kuvaamalla sitä ja asettamalla asioita vastakkain. Kielellinen kuvaaminen ja asioiden nimeäminen kuitenkin sisältää myös sen, että nimetessään asian tai ilmiön tulee myös samalla hyväksyä ja omaksuutua kaikki käytettyyn sanaan liittyvät arvot ja kulttuuriset oletukset. Kieli onkin hyvin keskeinen keino kierrättää ja ylläpitää kulttuurisia arvoja sukupolvesta toiseen, sillä ilmaisujärjestelmämme, kieli ja sanat joilla puhumme ja asioita ilmaisemme, muovaavat todellisuutta koskevia havaintojamme. Morris heittääkin esimerkinomaisesti esille ajatuksen, että se, millaisia asioita ja käytöstä pidämme miehisinä, saattaa johtua yhtä paljon siitä, millaisia miehisyyden esityksiä olemme lukeneet ja nähneet kirjallisuudessa ja muissa viestimissä kuin jostakin ”ulkopuolisesta”, todellisesta ja ennalta määrätystä miehisyyden normista. (Mt., 17).

Saija Isomaa ja Riikka Rossi (2013, 13) puolestaan kirjoittavat kirjallisuuden nojaavan kulttuuriseen tietoon ja ymmärrykseen maailmasta, mutta samalla sen voivan muuttaa niitä luomalla uusia jäsenyyksiä ja kuvastoja ja repertuaareja, jotka voivat toimia pohjana myöhemmille esityksille, ja siksi kirjallisuuden representaatiotutkimuksella onkin tärkeä rooli kollektiivisen, kulttuurisen ymmärryksen välittäjänä ja luojana. Kirjallisuus siis toisintaa, ylläpitää ja tekee näkyväksi vanhoja arvoja, käsityksiä ja oletuksia ja nojaa kulttuuriseen perinteeseen, mutta sillä on myös mahdollisuus luoda uutta; artikkelissaan ”Sukupuolieron lukeminen” Lea Rojola (2004, 34–35) korostaakin tuota mahdollisuutta. Kaunokirjallisuus on jo lähtökohtaisesti fiktion ja kuvittelun aluetta, jossa voi kertoa ja tarkastella sellaista, mitä ei ehkä muutoin suoraan sanottaisi. Kirjallisuudessa voidaankin representoida sellaista, mitä ei muuten tunnusteta tai tunnisteta (Rojola 2004, 35). Näin voidaan nostaa esiin asioita uudella tavalla niin, että esittämisen ehtojen on mahdollista muuttua. Nämä representaation kysymykset ovatkin juuri sitä, mitä pohdin omassa tutkimuksessani. Tarkastelen sitä, missä määrin kohdeaineistossani uskottomien naisten representaatio noudattaa vanhoja, perinteisestä aviorikosromaanista tuttuja kaavoja ja yleisiä stereotyyppisiä mielikuvia, ja vastaavasti, missä määrin tekstit luovat uutta, nostavat esiin uusia näkökulmia ja vanhoja representaatioita haastavia kuvauksia.

### 1.2.2 Pop-lyriikka runoutena

Vesa Haapala (2013, 157) määrittää lyriikan eli lyyrisen runouden lajiksi, joka käsittää suuren määrän erilaisia pienimuotoisia, yleensä rytmillisesti jäsentyneitä tekstejä, jotka koskevat jotakin tiettyä tilannetta, mielentilaa tai tekemistä. Lyriikan varhaisimmiksi muodoiksi Haapala esittää erilaisia uskonnollisissa seremonioissa tai arkisissa elämäntilanteissa esitettyjä lauluja. Tältä pohjalta ajatellen pop-sanoitukset täyttävät hyvinkin lyyrisen runouden tuntomerkit. Silti ei tunnu luontevalta tai tarkoituksenmukaiseltaakaan

vetää pop- ja rocklyriikasta yhtäläisyysmerkkejä runouteen ainakaan sellaisena kuin sen yleensä nykyään miellämme. Vaikka juuret ovat yhteiset, ovat pop-sanoitukset omanlaisensa laji. Siinä missä runoja yleensä luetaan, ovat pop- ja rocksanoitukset tarkoitettuja kuunneltaviksi, osana musiikin ja laulajan luomaa kokonaisuutta. Kuitenkin tässä tutkimuksessani käsittelen kohdeaineistonani käyttämiäni pop-sanoituksia runoudentutkimuksen käsitteistöön nojaten. Pysin tarkastelussani kiinnittämään huomiota niin sanoitusten kuin runoudenkin erikoispiirteisiin, jotka luovat haasteita näiden kahden, toisaalta samanlaisen, toisaalta erilaisen lajin rinnastamiseen.

Puhuttaessa lyriikan lajiipirteistä nostetaan Katja Seudun (2009, 18) mukaan useimmiten esille piirteitä, jotka parhaiten sopivat kuvaamaan keskeislyyristä runoa. Tällainen runo on muodoltaan ja merkitykseltään keskitetty, ja se kuvaa tiettyä tilannetta, tunnelmaa tai mielentilaa. Keskeislyriikalle tyypillinen runouden puhetilanne on Seudun mukaan myös muotoutunut jonkinlaiseksi runouden puhetilanteen prototyyppiä. Runon ”minä” ilmaisee itseään ja tuntemuksiaan tässä ja nyt, ikuisen preesensin tilassa. Samantapaiset, yksikön ensimmäisen persoonan muotoon kirjoitetut sanoitukset ovat tyypillinen konventio myös rock-musiikissa (Lehtimäki & Lahtinen 2006, 20). Runon minä ei kuitenkaan varsinaisesti puhu kuulijalle, vaan kyse on pikemminkin hypoteettisesta puhetilanteesta. Seutu valaisee asetelmaa viitaten John Stuart Millin näkemyksiin ja toteaa runon olevan puhetta, joka kuullaan ikään kuin ohimennen ja jota ei ole tarkoitettu yleisölle. Seutu myös pohtii, onko painettuna leviävän runouden puhetilanne hypoteettinen siksi, että se ei modernissa nykymaailmassa suoraan liity mihinkään pragmaattiseen puhetilanteeseen, joka tarjoaisi lukijalle kosketuksen runoon. Esimerkiksi vanhat rituaalilaulut ja itkuvirret ovat luoneet luonnollisen suhteen kulttuurisiin tapoihin ja tilanteisiin. (Seutu 2009, 19.) Tässä mielessä pop- ja rock-sanoitukset käyttäytyvätkin toisin kuin painetut runot. Ne on nimenomaan tehty kuultaviksi. Laulaja toimii välittäjänä runon minän ja lukijan – tai tässä tapauksessa kuulijan – välillä ja tekee hypoteettisen puhetilanteen todeksi. Näin on siis silloin, kun sanoitus on esillä niin sanotussa luonnollisessa ympäristössään: laulettuna ja musiikilla täydennettynä. Kuten jo aiemmin totesin, tässä tutkimuksessani käsittelen tekstejä musiikillisesta kontekstistaan irrotettuina, joten niiden puhetilanteet muuttuvat vastaamaan sitä hypoteettista, vahingossa kuullun puhetilannetta, josta yleensä runouden kohdalla puhutaan.

Kuka runossa sitten puhuu? Tuula Hökkä (1995, 107) käyttää lyyrisen minän käsitettä. Käsite on syntynyt alkujaan tarpeesta erottaa toisistaan itse runoilija ja tekstissä puhuva minä. Lyyrinen minä on runon fiktiivinen minä, joka ei kerro reaali maailman runoilijan persoonallisuudesta, tunteista tai ajatuksista, vaan on puhtaasti luotu hahmo (HKI LM, 2003).

Runon tulkinnan ja erittelyn avuksi on kuitenkin otettu käyttöön myös lyyristä minää tarkentavia käsitteitä: runon puhujaa voidaan kutsua retoriseksi minäksi ja runossa yksikön ensimmäisellä persoonalla esiintyvää

minää voidaan kutsua mimeettiseksi minäksi. Mimeettinen minä on osa runon fiktiivistä maailmaa ja elää tekstissä suhteessa muihin runon fiktiivisen maailman hahmoihin tai ilmiöihin. (HKI P, 2003). Retorisella minällä taas tarkoitetaan lausetasolla epäsuorasti esiintyvää, vasta runon tulkinnassa hahmottuvaa arvokonstruktiota. Retorinen minä siis edustaa runoon sisältyviä arvoja ja käsityksiä maailmasta. Retorinen minä on runossa mahdollisesti vaikuttavien kannanottojen ja arvoihin, tietämiseen ja totuuteen liittyvien käsitysten takana, mutta myös vastaa runon kielellisestä rakentumisesta ja retorisesta jäsentymisestä. Näin siis retorinen minä vaikuttaa siihen, millainen hahmo mimeettisestä minästä muotoutuu ja millaisena runon fiktiivinen todellisuus lukijalle näyttäytyy. (Lehikoinen 2007, 216.)

Näitä kahta käsitettä voidaan suhteuttaa toisiinsa hahmottamalla runosta kolme eri puhetasoa, joita runon tulkinnassa tarkastellaan. Ensimmäisellä runon puhetasolla on tekstin kirjaimellinen todellisuus eli runon fiktiivinen maailma. Toisella puhetasolla ovat puolestaan runon puhe-esitykset; tämä on retorisen minän alue, jota tarkastellessa kiinnitetään huomiota siihen, miten runo ilmaisee sanottavansa. Runon puhujan puhe-esityksillä tarkoitetaan tässä mimeettisen minän puhetta, joka on itse asiassa retorisen minän puhetta mimeettisen minän kautta (Lehikoinen 2007, 217–2018). Mimeettinen minä on siis figuuri, puheen esitysmuoto, jonka kautta retorinen minä on välillisesti läsnä runon maailmassa (Mt., 225). Tiina Lehikoinen suhteuttaa mimeettisen ja retorisen minän käsitteitä myös runon aiheen ja teeman käsitteisiin: mimeettinen, kielellisesti esitetty minä tuo ensimmäisellä ja toisella puhetasolla esiin runon aiheen, ja runon teemaa ilmentävä puhetaso puolestaan kuuluu retoriselle minälle. Puhujahahmojen arvot ja asenteet voivat poiketa toisistaan, ja näiden eri äänien välisten suhteiden selvittämiseksi lukijan on tarkasteltava kolmatta puhetasoa. (Mp.) Kolmas puhetaso syntyy ensimmäisen ja toisen puhetason sekä lukijan tulkinnan vuorovaikutuksesta ja kertoo siitä, mitä runo merkitsee tekstikokonaisuutena (Mt., 216–217). Kolmannella tasolla lukija voi runon puhujääniä keskenään vertailemalla hahmottaa runon retorisen minän äänen runon kokoavana puhujana (Mt., 225). Tätä kolmannen tason puhujaa on tutkimuksessa nimetty myös jo aiemmin mainitulla lyyrisen minän käsitteellä. Lehikoinen huomauttaa tämän tavan mahdolliseksi ongelmaksi sen, että lyyriseen minään sisältyy implisiittisesti käsitys runon yhdestä ja yhtenäisestä puhujasta (Mt., 226). Omassa tutkimuksessani käytän näitä kolmea käsitettä rinnakkain. Pääsääntöisesti käytän lyyrisen minän käsitettä yläkäsitteen tavoin. Lyyrinen minä on se tekstin kokonaisuudesta nouseva kokoava ääni, joka syntyy mimeettisen ja retorisen minän vuorovaikutuksesta ja sisältää nuo molemmat tasot. Kuitenkin tiedostan tekstin moniäänisyyden ja tätä silmällä pitäen tarpeen mukaan puran lyyrisen minän osiin ja erittelen tekstien ääniä tarkemmin mimeettisen ja retorisen minän käsitteiden avulla.

Runon retorinen, puhuva minä ja mimeettinen minä ovat siis periaatteessa saman lyyrisen minän kaksi eri tasoa, mutta joskus nämä kaksi eivät olekaan yksi ja sama minä, vaan puhuja, retorinen minä, voi naamioitua joksikin toiseksi, ottaa jonkin tietyn hahmon roolin, ja tällöin puhutaan roolirunosta. (HKI RR, 2003.) Katja

Seutu (2009, 20) määrittelee roolirunon puhujakeskeisesti runoksi, jossa puhuja yksilöityy ja runo hahmottuu korostuneesti puhetilanteeksi. Seudun mukaan roolirunossa yksilöity puhuja ilmaisee kokemuksiaan, tunteitaan ja ajatuksiaan, jotka ovat monesti sidoksissa tiettyyn fiktiiviseen tilanteeseen ja sen aikaan, paikkaan tai muuhun kehykseen, ja usein runo voi esittää puhujan tiettyyn elämäntilanteeseen huipentuvaa kriisikokemusta. Lisäksi myös otsikko on Seudun mukaan roolirunon tärkeä lajitunnus, sillä se voi antaa vihjeitä siitä, mikä ja millainen runon puhuja on ja millaisesta positiosta hän itseään ilmaisee. Kuitenkaan runon tulkitseminen roolirunoksi ei aina ole yksiselitteistä, sillä rooliutuminen on yleensäkin runoudelle tyypillistä. Seutu huomauttaakin, että runon pronominin valinta on aina tietyssä mielessä rooli, ja kaikessa runoudessa on lopulta kyse erilaisista roolinotoista. (Mt., 23.) Tuula Hökkä (1995, 111–112) liittää roolirunoon puhujan monet naamiot ja vilkkaasti vaihtuvat asenteet. Esimerkkinä roolirunoista Hökkä mainitsee Aale Tynnin runot, joissa Tynni käyttää usein jotakin satua, tarinaa tai myyttiä ja sen hahmoja tuodakseen tuttuun tarinaan jonkin uuden näkökulman, sivujuonteen tai lisäyksen. Helsingin yliopiston lyriikankurssin verkkosivuilla korostetaan ironista ja satiirista tehtävää roolirunoille tyypillisinä. Rooliruno paljastaa ikään kuin sisältäpäin runon hahmon ajattelutavan. (HKI RR, 2003.)

Sekä Katja Seudun että Tuula Hökin roolirunon määritelmien valossa voitaisiin jopa kaikki oman kohdeaineistoni tekstit tulkita roolirunoiksi. Teksteistä on pääosin helposti hahmotettavissa ainakin jollakin tasolla yksilöityvä puhuja, tietyssä tilanteessa, tunnetilassa ja ympäristössä puhuva naishahmo, vieläpä jonkinlaisen oman uskottomuutensa synnyttämän – joko positiivisen tai negatiivisen – kriisi- ja muutuskokemuksen keskellä. Uskoton nainen on myös tuttu ja monesti kirjallisuudessa toistettu aihe, ja siinä mielessä periaatteessa myös Hökin ajatus uusien näkökulmien tuomisesta tuttuun tarinaan toteutuu myös kohdeaineistoni teksteissä. Jos taas ajatellaan kohdetekstieni otsikoita, niistä oikeastaan vain kahdessa tulee esille selvä rooli: ”Vanha nainen hunningolla” ja ”Suloinen myrkyneittäjä” ilmaisevat selkeästi yksilöidyn roolin. Kuten jo aiemmin todettua, populaarimusiikkia esittävät artistit usein identifioituvat vahvasti esittämiinsä kappaleisiin. Näitä kahta tekstiä lukuun ottamatta aineistoni sanoitukset ovat sen tapaisia, että tekstin mimeettinen minä ei ole esimerkiksi iältään liian kaukana tekstin esittäjästä – tekstin puhetilanteen konkreettiseksi tekevästä ja lyyriseksi minäksi ryhtyvästä laulajasta. Vaikka laulaja – sen enempiä kuin reaali maailman runoilijakaan – ei ole yhtä lyyrisen minän kanssa, katsoisin, että tässä tapauksessa, juuri kohdeaineistoni luonteen pop-sanoituksina huomioon ottaen, niitä voidaan pitää pikemminkin runouteen aina liittyvinä roolinottoina kuin varsinaisina roolirunoina. Sen sijaan ”Vanha nainen hunningolla” ja ”Suloinen myrkyneittäjä” liikkuvat kauemmas esittäjistään ja siinä mielessä selkeämmin vertautuvat roolirunoihin. Tätä tekstin puhujaroolien, kirjoittajan ja esittäjän suhdetta kohdeaineistossani hämmentää erityisesti Heli Kajon teksti ”Elämäsi suloisin virhe”. Tässä sanoituksessa puhuu persoonapronominilla merkitty mimeettinen minä, joka mummunsa puhetta lainaten kutsuu itseään Heliksi: ”Mummunikin sanoi niin / Heli, etkö tiedä / pahat tytöt joutuu helvettiin”. Tästä nimeämisestä

huolimatta ei ole syytä vetää yhtäläisyysmerkkejä sanoittaja- ja laulaja-Helin ja tekstin fiktiivisessä maailmassa esiintyvän Helin välille, vaan tulkitsen nimeämisen enemmänkin esiintymis- ja tulkintastrategiaksi. Riippumatta tekstin omaelämäkerrallisuusasteesta esittäjä voi ottaa tekstin osaksi itseään ja rakentaa itselleen rooliasun ja naamion omasta itsestään, jostain, mitä voisi olla. Tavallaan tässä toteutuukin hyvin konkreettinen esimerkki keskeislyyrisen minän roolinotosta, siitä, miten runossa ”minä” on aina rooli.

En tässä tutkimuksessani lokeroi kohdeaineistoni tekstejä lajityypeittäin ja tyydyn toteamaan niiden suhteen roolirunouden määrittelyyn problemaattiseksi. Kuitenkin katson tarpeelliseksi sivuta aihetta ja roolirunon lajia työssäni, sillä osa tutkimistani sanoituksista käyttää roolirunon keinoja, ja kuten edellä totesin, ainakin osa teksteistä on helposti tulkittavissa roolirunoiksi. Silti pidän omien tutkimuskysymysteni kannalta oleellisempana hahmottaa tulkinnassa runon eri tasoilla puhuvat ja mahdollisesti keskenään ristiriitaisetkin äänet kuin löytää eri lajityyppien välissä liikkuville teksteille oikean lajityypin nimilappu.

### 1.2.3 Lajitutkimuksellinen lähestyminen – aviorikosromaanin ja romanssin jäljillä

Tarkastelen tutkimuksessani kohdeaineistoani vertaillen niitä klassisen aviorikosromaanin lajin tyyppillisiin piirteisiin ja kuvauksen konventioihin. Pohdin, miten nuo perinteiset naisen uskottomuuden kuvaamisen tavat näkyvät kohdeaineistoni uudemmissa, hyvin erilaista lajia edustavissa teksteissä.

Aviorikosromaanin kukoistuskautta oli 1800-luku, jolloin aihe oli Euroopassa laajalti ajankohtainen ja kiinnostava yhteiskunnissa, joissa järkiavioliitto oli yleinen tapa, mutta ajatus rakkaus- ja kumppanuusavioliitosta alkoi saada jalansijaa. Järkiavioliiton ongelmana olikin, että ihastuminen ja rakastuminen saattoi sekoittaa järkiperusteille rakennetun elämän ja avioliiton ja johtaa aviorikokseen, joka tuona aikana, ja esimerkiksi Suomessa vielä pitkälti 1900-luvun puolellakin, oli lain silmissä rikollista. Aihe olikin 1800-luvulla skandaalimainen ja tarjosi kirjailijoille hyvän tilaisuuden moraaliseen ja psykologiseen pohdintaan. (Isomaa 2013, 55.)

Lajin perustyyppinä voidaan pitää mieskirjailijan objektiiviseen tyyliin kirjoittamaa teosta, jossa keski- tai yläluokkainen naimisissa oleva nainen päätyy aviorikokseen samaan sosiaaliluokkaan kuuluvan vapaan miehen kanssa, ja jossa kuvataan tästä naiselle koituvia ongelmia. Joissain teoksissa aviorikos jää konkreettisesti toteutumatta, mutta sitä käsitellään henkilöiden ajatusten tasolla. (Isomaa 2013, 57.) Usein perinteiset aviorikosromaanit ovat asenteiltaan patriarkaalisia ja jopa naisvihamielisiä. Uskotonta naista kuvataan kriittisesti, ja henkilöhahmo kokee kurjan kohtalon ikään kuin oikeutettuna rangaistuksena uskottomuudestaan ja moraal sääntöjen rikkomisesta. (Mt., 58.) Artikkelissaan ”Moraalin ja tunteiden

ristivedossa – 1800-luvun pohjoismaisen aviorikosromaanin naiset” Saija Isomaa kuitenkin huomauttaa, että lajin sisällä esiintyy suurta variaatiota, ja esimerkiksi Pohjoismaissa myös naiskirjailijat tarttuivat aviorikosaiheeseen. Myös aiheen käsittelyssä oli suuria eroja. Aviorikosromaanin tarjosi hyvän mahdollisuuden moraalisiin ja yhteiskunnallisiin kannanottoihin niin sovinnaisen tapojen puolesta kuin niitä vastaan, ja niinpä uskottoman naisen kuvauksetkin vaihtelivat kirjoittajan näkökulmasta riippuen. Aviorikokseen päätynyt nainen saatettiin kuvata vaikkapa viettiensä vietävissä olevana hysteerikkona, järkiavioliiton marttyyrimaisena uhrina, syntisenä naisena tai huonona äitinä. (Mt., 57–58.) Isomaa toteaa aviorikosromaanien arvomaailman kuvastuvan osaltaan siinä, miten uskottoman naisen toimintaa kuvataan ja motivoidaan ja millaisia luonteenpiirteitä ja ominaisuuksia häneen liitetään. Samoin aviomiehen ja rakastajan kuvaus on usein vastaavasti arvolutautunutta. (Mt., 61.)

Oma kohdeaineistoni poikkeaa toki paljonkin perinteisestä aviorikosromaanista, niin aikakontekstiltaan kuin lajiltaan ja muodoltaankin. Lisäksi erotuksena aviorikosromaanin perustyyppiin, mieskirjailijan tekstiin, ovat kaikki aineistoni tekstit naiskirjoittajien luomia. Kuitenkin näiden kahden lajin välinen vertailu on perusteltavissa, sillä aviorikosromaanilla on vahvat perinteet, ja on luontevaa ottaa aviorikoksen ja aviorikoksesta kuvauksen traditiot huomioon tarkasteltaessa näitä uudempia, omassa lajissaan samaa teemaa käsitteleviä tekstejä. Näin voin kiinnittää huomiota siihen, minkä verran tekstit toistavat aiempia saman aiheen käsittelyn tapoja ja perinteitä ja missä määrin luovat uutta ja purkavat vanhoja uskottoman naisen kuvauksen konventioita.

Sen lisäksi, että vertailen tutkimuksessani kohdeaineistoni pop-sanoituksia aviorikosromaanin konventioihin, asetan niitä rinnakkain myös romanssikirjallisuuden kanssa. Kohdeaineistoni asettuu uskottomuusteemansa vuoksi luonnollisesti rinnakkain aviorikosromaanin lajin kanssa, mutta liittyy myös väistämättä romanssikirjallisuuden kanssa: ovathan monessa tapauksessa uskottomuuden taustalla romanttiset tunteet.

Markku Soikkelin (1998, 37) mukaan rakkauskertomukset rakentuvat usein ristiriidalle yksilö tahdon ja sosiaalisen pakon välillä; yksilön toiveet asettuvat vastakkain yhteiskunnan vaatimusten kanssa, ja näin intohimoisesta rakastajasta muodostuu kapinallinen. Rakkauskertomuksessa tällainen tilannemotiivi voi olla vaikkapa luokkarajat ylittävä rakkaus (mt., 38.). Rakkauden kapinallisuus, rakkauden ja yhteiskunnan odotusten vastakkainasettelu toteutuvat myös oman aineistoni teksteissä. Uskottomuudesta kertovat tekstit voikin nähdä osana yleisempää sosiaalisen paineen rajoittaman rakkauden tilannemotiivia. Tarkastelen tutkimuksessani Markku Soikkelin (1998) ajatuksiin nojaten kohdeaineistoni tekstejä suhteessa romanssin konventioihin erityisesti silmällä pitäen romanttisten ja seksuaalisten suhteiden merkitystä tekstien puhujien identiteetille.

## 2 VIERAAN SYLIIN – EKSYNNEET JA ETSIYTYNEET

### 2.1 "Otin tietoisien riskin, kun hairahdin" – aktiiviset toimijat

Tähän lukuun olen valikoinut aineistostani tekstit, joissa tekstien lyyriset minät itse aktiivisesti hakeutuvat vakituisen parisuhteen ulkopuoliseen suhteeseen. Nämä tekstit ovat Mariskan sanoittamat "Vuoroin vieraissa" ja "Suloinen myrkyneittäjä", PMMP:n "Pariterapiaa" sekä Erinin "Vanha nainen hunningolla". Niin de Beauvoir (2009/1949, 70) kuin Cixouskin (2013, 72) toteavat aktiivisuuden nimenomaan mieheen liitetyksi ominaisuudeksi passiivisuuden edustaessa feminiinisyyttä. Aineistoni tässä luvussa käsittelemissäni teksteissä naiset kuitenkin käyttäytyvät hyvin aktiivisesti ja tavoitteellisesti, ja oikeastaan tavoitteellisuus näyttää luovan aktiivisuutta. Siksi tarkastelenkin tässä luvussa tekstejä nimenomaan naisten aktiivisuudesta käsin ja tarkastelen sitä, miten tuo aktiivinen ote suhteutuu perinteisiin sukupuolistereotypioihin ja naisten kuvaamisen konventioihin.

Aineistoni syrjähyppyissään itse aloitteelliset naiset toimivat jokainen selkeästi ratkaistakseen ongelman. Useimmiten tuo ongelma on seksin puute. Ehkä juuri tavoitteellisuudesta johtuen näiden aktiivisesti toimivien, aloitteellisten naissubjektien suhtautuminen miehiin on esineellistä, jopa välineellistä.

Erinin "Vanha nainen hunningolla" ilmaisee tavoitteensa sangen suoraan: "nelkyt vuotta saman miehen lakanoissa / naiseuteni niihin pudotin / sun löytävän sen halusin". Näin syrjähyppy näyttäytyy tekstin mimeettisen minän keinona rakentaa ja paikata omaa itsetuntoaan ja naisidentiteettiään. Oikeastaan se, kuka ja millainen mies on, on jokseenkin yhdentekevää, kunhan tämä täyttää hänelle annetun tehtävän. "Vanha nainen hunningolla" on aineistoni roolirunomaisimpia tekstejä. Runon mimeettinen puhuja yksilöityy jo otsikon tasolla "vanhaksi naiseksi". Maila Pylkkösen roolirunoja tutkinut Katja Seutu (2009, 46) toteaa, että Pylkkösen samaistuvissa ja empaattisissa roolirunoissa vieraan olennon nahkoihin mennään paremman ymmärryksen saavuttamiseksi. "Vanha nainen hunningolla" -tekstissä vaikutelma on sama. Retorinen minä suhtautuu mimeettiseen minään lempeän ymmärtävästi. Mimeettisen minän päähän sijoitettu ajatus "Ja miten vaikee ois selittää / kuinka liitto laimenee / nelkytvuotta saman miehen lakanoissa / naiseuteni niihin pudotin" kommentoi sekä mimeettisen minän tilannetta, että haastaa myös lukijan, joka joutuu joko myöntämään oman tietämättömyytensä tai samaistuu mimeettisen minän kokemukseen. Näin retorinen minä paitsi empatisoi mimeettistä minää, myös suojelee mimeettistä minää torjumalla lukijan mahdollisesti tuomitsevan asenteen.

Merete Mazzarella tarkastelee teoksessaan *Uskottomuuden houkutus* hyvin suosittua viihderomaania *Hiljaiset sillat*, jonka päähenkilö, 45-vuotias Francesca, on jäänyt suhteessaan eroottisesti tyytymättömäksi;

hänen suhteensa aviomieheensä on enemmänkin ystävyys- ja kumppanuussuhde, ja arkisen elämän keskellä hän unelmoi romantiikasta ja herkkävireisestä erotiikasta (Mazzarella 1997, 204–205). Mazzarella kirjoittaa, että *Hiljaisten siltojen* Francescalle hänen ja Robert Kincaidin romanssin anti on lopulta hyvin narsistinen; Kincaidin tultua kuvioihin Francesca ”nähdään jälleen naisena”, ja hän saa syyn tälläytyä ja laittautua kauniiksi (Mt., 205–206). Mazzarella toteaaakin, että mies rakastuu, koska nainen on kaunis, ja nainen puolestaan siksi, että mies ihailee häntä. Tanssiessaan keittiössä Robertin kanssa Francesca miettii, tuntee ko mies hänen rintansa itseään vasten. Romanssissaan Francesca kokeekin Mazzarellan mukaan Robertin kautta ennen kaikkea itsensä. (Mt., 206.)

Aihelma suhteen arkisuuteen ja aviomiehen ”äijyyteen” kadonneesta erotiikasta ja romantiikasta on monelle naiselle tuttu ja samaistuttava, ja tuon saman, ilmeisen yleisen, kokemuksen nostaa esiin myös Erinin teksti. ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin mimeettinen minä kokee ”pudottaneensa” naiseutensa aviovuoteen lakanoihin, jotka näyttävätkin koko avioliiton ja oikeastaan naisen koko aikuiselämän metaforana. Esseekokoelmassaan *Medusan nauru* Hélène Cixous hahmottaa koko naisen elämänkaaren eri vuoteiden jatkumona, syntymästä aviovuoteeseen ja lapsivuoteen kautta kuolinvuoteeseen (Cixous 2013, 76). Eri vuoteissa määrittyvät ja pelkistyvät naisen elämän- ja siirtymävaiheet, ja tälle vuoteiden määrittämälle elämälle ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin mimeettisen minän naiseuden korjausliike ”vieraassa vuoteessa” näyttäytyy suorastaan loogisena. Se samalla sekä vahvistaa Cixous’n esittämää väitettä ja mielikuvaa, mutta toisaalta myös purkaa sitä toistamalla odotusarvoista kuviota ”väärin” sekä toteamalla, että juuri tuo naisen elämän paikka, vuode, on ollut oleellinen tekijä tekstin minän naisidentiteetin katoamiseen tai laimentumiseen. Tietoinen hakeutuminen ”väärään” vuoteeseen myös rikkoo passiivisen elämänsä mukana vuoteesta toiseen ajautumisen kaavan. Simone de Beauvoir (2009/1949, 340) kirjoittaa uskottomuuden olevan naiselle ainoa konkreettinen oman valinnan ja vapauden ilmenemismuoto, sillä vain valheen ja aviorikoksen kautta nainen voi todistaa, ettei kuulu kenellekään. Kuten Mazzarella toteaa *Hiljaisten siltojen* Francescassa, myös ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin mimeettiselle minälle romanssissa on ennen kaikkea kyse hänestä itsestään, oman itsensä kokemisesta. Mimeettinen minä ei ole rakastunut yhden illan kumppaniinsa, eikä ”tahdo enää tavata”, vaan tahtoi syrjähyppyn avulla nimenomaan korjata omaa kokemustaan itsestään naisena.

Mazzarella nostaa *Hiljaisia siltoja* käsitellessään erityisesti esiin Francescan iän, hän on ”jo 45-vuotias”. Sekä Francesca että ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin mimeettinen minä ovat siis niin sanottuja kypsiä naisia, joskin mimeettisen minän ikä asettuu ihan erilaiseen mittasuhteeseen hänen mainitessaan viettäneensä jo ”40 vuotta saman miehen lakanoissa”. Naisen ikä nostetaan molemmissa tapauksissa korostetusti esiin. Ikääntynyttä naista ei yleensä ole mielletty seksuaalisesti houkuttelevaksi hahmoksi. De Beauvoir (2009/1949, 301–302) jopa sanoo vanhan naisen herättävän inhoa ja pelkoa, ja häntä kuvataan usein kuin lakastunutta ja



kuihtunutta kasvia. Erinin kappaleen mimeettinen minä on selkeästi Francescaa vanhempi, ehkä kuusissakymmenissä, mutta siitä huolimatta "vanhemman naisen" seksuaalisuuden aiheuttama efekti on kuitenkin verrattavissa, sillä nyky-yhteiskunnassa ihmiset tuntuvat ikään kuin ikääntyvän hitaammin, tai ainakaan heiltä ei odoteta sellaista "iän mukaista käytöstä", kuin aiempina vuosikymmeninä. *Hiljaiset sillat* sijoittuu 1960-luvun puoliväliin, jolloin odotukset ja asenteet siitä, mikä on sopivaa ja missä iässä, ovat olleet jyrkempiä kuin nykyään. Vaikka nykyään avoimemmin puhutaankin myös vanhempien ihmisten seksuaalisuudesta, vaikuttaa nykyäänkin etenkin vanhempien naisten seksuaalisuus olevan jonkinlainen tabu tai hyssyttelyn paikka. "Vanha nainen hunningolla" nostaakin kertojan iän erityisesti esiin jo tekstin otsikossa, mutta myös kertosäkeessä mimeettisen minän todetessa: "Olin vanha nainen hunningolla". Säe tuo suoraan esille sen, että mimeettinen minä ei käyttäydy kuten kuuluisi ja ympäristö odottaisi, ja ikänäkökulmakin nousee korostetusti esiin. Säkeestä voi lukea myös retorisen minän lempeää ironiaa, joka tekstissä näkyy mimeettisen minän itseironiana. Mimeettinen minä näyttäisi kuittaavan tekonsa hieman vähätellen: "vanha nainen hunningolla" voidaan tulkita samaan tapaan vähätteleväksi ilmaisuksi kuin vaikkapa "akkojen hömpötyksiä". Ilmaisusta kuultaa myös ajatus siitä, että jossain mielessä, ehkä tabu-luonteestaan huolimatta, ei tuollainen "vanhan naisen" hairahdus olisi niin vakava juttu. Kielitoimiston verkkosanakirja määrittelee ilmaisun "hunningolla" tarkoittavan jonkin olevan "hoitamatta", "rempallaan" tai "rappiolla" (Kotus ja Kielikone Oy 2014). Tätä määritelmää vasten tarkasteltuna ilmaus "vanha nainen hunningolla" näyttääkin sisältävän myös vahvan viittauksen yksin ja "hoitamatta" jäämiseen, ehkä pitkään seksittömyyteen ja aviosuhteen sisäisen yhteyden katoamiseen.

Nykyisestä, aiempaa vapaammasta ilmapiiristä huolimatta on edelleen omiaan nostattamaan kulmakarvoja, jos vanhemmalla naisella on nuorempi rakastaja, mutta nuorempaan kumppaniin vaihtava vanhempi mies sen sijaan on lähestulkoon jonkinlainen vakioasetelma. Vaikka erityisen huomattavalle ikäerolle saatetaan naureskella, ei asenne yleensä ole lainkaan niin epäluuloinen ja paheksuva kuin silloin, jos suhteessa nainen on vanhempi osapuoli. "Vanha nainen hunningolla" -tekstissä mimeettisen minän ja toisen osapuolen välistä ikäeroa ei suoraan anneta ilmi, mutta sen perusteella, että mimeettinen minä kokee, että olisi kovin vaikeaa selittää, kuinka liitto laimenee, voidaan olettaa, että toinen osapuoli on nuorempi, eikä hänellä siksi ole perspektiiviä ja omakohtaista ymmärrystä tai kokemusta pitkien suhteiden kehityksestä ja ajan niihin tuomista muutoksista.

Aineistoni aktiiviset naissubjektit saavat usein pareikseen passiivisia objektimiehiä, ja näin tekstit tulevat kääntäneeksi nurin perinteisiä sukupuolistereotypioita ja -rooleja. Esimerkiksi "Vanha nainen hunningolla"-kappaleessa mimeettinen minä kuvaa lähtöään vieraan miehen luota: "sut jätin nukkumaan nätisti / enkä tahdo enää tavata". "Nätti" ei yleensä ole maskuliinisuuteen liitetty ilmaus, ja tässä yhteydessä se tuntuu ennen kaikkea korostavan miehen nuoruutta ja alisteista roolia mimeettiseen minään nähden. Nukkuvan

miehen ulkonäköä kommentoiva mimeettinen minä myös tulee näin asettaneeksi miehen oman katseensa objektiksi. Miehen objektiroolia tietenkin vielä korostaa se, että tämä nukkuu. Hän on siis täysin konkreettisesti tietämätön ja kykenemätön vaikuttamaan tilanteeseen millään tavoin. Se, että mimeettinen minä poistuu tilanteesta todeten, ettei enää halua tavata miestä, tuo hakematta mieleen stereotyyppisen kuvan miehestä, joka saatuaan haluamansa livahtaa tiehensä.

"Vanha nainen hunningolla" -kappaleen kertosäkeen teksti tiivistää ja alleviivaa mimeettisen minän aktiivista toimijuutta. "Ja mä mietin, kuinka mä ratsastin / kuinka autossa jo liikkuvassa sua halusin / Otin tietoisien riskin, kun hairahdin." Säkeissä on paljon sisältöä, joka voitaisiin perinteisesti liittää miehiseen toimintaan. Suorasukainen, puhtaasti seksuaalinen halu ja riskinotto mielletään usein maskuliinisuuteen yhdistettäviksi piirteiksi. Myös itse seksiaktissa nainen määrää tahdin, hän on päällä ja ratsastaa. Onkin mielenkiintoista, että vaikka periaatteessa kaikki toimijuus tekstissä sijoittuu mimeettiseen minään itseensä, hän kuitenkin haluaa vieraan miehen löytävän hänen naiseutensa. Tekstin perusteella hän etsii ja löytää sen kuitenkin ihan itse, joskin miehen kautta. Millaisena kadonnut ja löydettävä naiseuden kokemus näyttäytyy *Hiljaisten siltojen* Francescan ja "Vanha nainen hunningolla"-tekstin mimeettisen minän kaipauksien ja kokemusten kautta, ei tekstien tietyistä samankaltaisista piirteistä huolimatta ole lainkaan yhtenäinen kuva. Siinä missä Mazzarella (1997, 204) toteaa Francescan kaipaavan, että joku "ottaisi, veisi ja kuorisi", "Vanha nainen hunningolla" -tekstin mimeettinen minä ei näytä kaipaavan, että saisi "tuntea itseään naiseksi" siinä perinteisessä stereotyyppisessä mielessä, johon usein liitetään juuri Francescan tapaan kaipaus alistuvasta miehelle antautumisesta.

Myös tekstissä esiintyvä liikkuva auto lisää dynaamista vaikutelmaa ja kertosäkeistön maskuliinista kuvastoa. Kappaleesta ei varsinaisesti käy ilmi, kenen autossa tekstissä ollaan, onko auto naisen vai miehen. Jos auto tulkitaan mimeettisen minän autoksi, alleviivautuu sukupuolistereotyyppien vastainen subjekti-objekti -asetelmaa entisestään; tällöin nainen on kirjaimellisesti se, joka vie ja johtaa tilanteen suuntaa.

Sukupuolistereotyyppiat kääntyvät pääläelleen myös PMMP:n "Pariterapiaa"-kappaleessa. Tekstin lähtötilanteena ja ristiriitana on suhteen toisen osapuolen seksuaalinen haluttomuus. Stereotyyppisessä tapauksessa "pää on kipeä" -tyyppiset tekosyyt kuuluvat yleensä niin sanotun pihtarinaisen kuvaan, mutta PMMP:n tekstissä haluton osapuoli onkin mies, joka joutuu seksuaalisen painostuksen alaiseksi: "Kai tiedät hyvin, mihin tällainen johtaakaan / Vain tyttöporukalla laivalla Tallinnaan / mä vedän hillityt perseet, raahaan jonkun mun hyttiin". Tekstin mieshahmo ei täytä perinteisiä hegemonisen maskuliinisuuden ihanteita jatkuvasta seksuaalisesta halusta ja valmiudesta, eikä työelämässäkään suju. Kaiken lisäksi mukana ovat orastavat mielenterveysongelmat: "Ne tekee diagnoosin, että sua ahdistaa / Saat oikein sairauslomaa, minä en mitään saa".

Tekstin henkilöiden suhde ja sukupuolistereotypioita purkavat piirteet törmäävätkin terapiassa ulkoapäin tuleviin oletuksiin. Kappaleen lyyrinen minä kertoo: "Saan antidepressantit, varmuuden varalta / Jos vaikka masennus piilee, kun oon kova ja viilee". Vanhat vastakkainasettelut naisesta tunteellisena ja ailahtelevana sekä vastaavasti miehestä vakaana ja järkähtämättömänä järkiolentona kääntyvät nurinniskoin. Toisaalta lääkityksellä ja diagnooseilla tasapaino pyritään palauttamaan: mies saa diagnoosin ja sairausloman, ja kovassa ja viileässä, "väärin" tuntevassa naisessakin täytyy olla jotain vialla, ainakin piilevästi. Tekstin naispuolinen lyyrinen minä purkaa vahvasti puheliaan ja tunteilevan naisen kuvaa. Tekstin lyyrinen minä lähestyy suhteen ongelmia oikeastaan hyvin ratkaisukeskeisesti, ja voisi ehkä sanoa, stereotyyppisen miehisesti. Lyyrisen minän suhtautumisessa terapiaan on ironinen sävy: "Hymisee vastapäätä ymmärtäväinen suu / Kyselee molemmilta: miltä teistä tuntuu? / Ja sitten kumpikin pohtii, missä menikään pieleen [...] Otetaan kädestä kiinni, vähän katsellaan silmiin". Kuvatussa suhteessa vatvova ja tunteileva osapuoli näyttääkin olevan mies, kun taas naiselle puhuminen ja pohdiskelu ei näyttäytyä luontevana, vaan pikemminkin suhteessa pysymisen edellyttämänä pakkona. Naisen perustelu suhteessa pysymisellekin on yksinkertainen ja epäanalyyttinen: "en aio erota / koska en vain halua".

Lyyrisen minän oma lähestyminen suhdetta vaivaavaan haluttomuusongelmaan on suoraviivaisempi. Hän miettii ulkonäköä, turvautuu kauniisiin alusvaatteisiin, luottaa niihin visuaalisiin ärsykkeisiin, joiden yleisesti sanotaan miehiin vetoavan. Nainen toimii itseasiassa hyvinkin yleisten odotusten ja stereotyyppisten ohjeiden mukaan. Nainen pyrkii feminiinisyyttään korostamalla asettautumaan objektiksi, jotta saisi miehen toimimaan odotetulla tavalla ja kohdistamaan häneen haluavan katseensa: "ja turhan takia taas / illalla pukeudun pitsiin". Tämä ei kuitenkaan toimi, katsoja ei halua tai voi ottaa rooliaan, ja samalla roolit kääntyvät taas: katseen kohteesta ja objektista tuleekin subjekti, joka vaatii toista osapuolta katsomaan ja toimimaan. Naisen aktiivinen ja miestä objektivoiva asenne näkyy myös lyyrisen minän pettämisuhkauksessa; "mä vedän hillityt perseet / raahaan jonkun mun hyttiin". Jopa vahva humalatila on naisen hallussa ja suunniteltu, ja hyttiin raahattava mies vain joku, kuka tahansa, sattumanvarainen yksilö, jolta nainen voi saada haluamansa. Tällainen seksuaalinen vaativuus naisen taholta on ainakin perinteisesti miesten puolelta mielletty epämiellyttäväksi, pelottavaksi, jopa vastenmieliseksi. Mazzarella poimii tästä esimerkiksi muun muassa *Lady Chatterleyn rakastaja* -romaanin metsänvartija Mellorsin, joka on ottanut etäisyyttä omaan vaimoonsa, koska tämä on eroottisesti vaativainen, kyltymätön, ja näin ollen siis paha. Mazzarella muotoileekin, että naisen tulisi olla vastaanottava ja passiivinen sekä kiitollinen, hänen on antauduttava tyydytettäväksi. (Mazzarella 1997, 107–108.) Samantapainen ajatus näkyy uudemmassakin kirjallisuudessa. Naisen halua ja haluttavuutta autofiktiivissä eroottisissa romaaneissa tutkinut Hanna Etholén toteaa, että haluttavan naisen, haluttavan ja ihanteellisen heterofeminiinisyyden, esitys on usein hyvin normatiivista: vaatteilla luodaan feminiinisyyttä, ja aktiivinen seksuaalisuus nivoutuu passiivisuuteen; nainen ei tee aloitetta, mutta antaa ymmärtää olevansa

käytettävissä, ja näin rakentuu myös naisen vallan kokemus seksuaalisuudessa. Nainen valloittaa miehen asettamalla itsensä objektiksi (Etholén, 2014.) ”Pariterapiaa”-tekstin lyyrinen minä ei näytäkään väkinäisistä yrityksistään huolimatta onnistuvan haluttavan heterofeminiinisyiden esityksissään, joita ihan tietoisesti pyrkii järjestämään. Pelkkä pitsiin pukeutuminen ei riitä, vaan väärä asenne pilaa hänen oikeanlaisen feminiinisyiden esityksensä.

Jos ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin mimeettinen minä ottaakin aloitteellisuudessaan ja odotuksissaan etäisyyttä sentyyppisiin toiveisiin, joita *Hiljaisten siltojen* Francesca ilmaisee, ”Pariterapiaa”-tekstin lyyrinen minä luo niitä vastaan jo todella räikeän kontrastin. Yksi ”Pariterapiaa”-tekstin lyyrisen minän ongelmanratkaisuskenaarioista, uskottomuus laivaristeilyllä, piirtää lyyrisen minän haluista ja asennoitumisesta hyvinkin suoraviivaisen kuvan ja vahvistaa entisestään hahmon sopeutumattomuutta odotustenmukaiseen naisen seksuaalikäyttäytymiskoodiin. Sen sijaan, että lyyrinen minä puhuisi vaikkapa viettelystä tai houkuttelusta tai antaisi millään tavalla ymmärtää enemmänkin antautuvansa kuin ottavansa, tämä käyttää ilmaisua ”raahaan jonkun mun hyttiin”. Se, että lyyrinen minä nimenomaan raahaa jonkun miehen hyttiinsä, synnyttää mielikuvia miehen haluttomuudesta ja vastustelusta. Tässäkin mielessä teksti asettuu perinteisiä stereotypioita vastaan. Stereotyyppinen ajatus miehistä aina valmiina ja halukkaina seksiin ja sen etsimiseen kääntyy pääläelleen, etenkin, kun tekstissä kuitenkin annetaan ymmärtää, että tekstin lyyrinen minä vieläpä on ulkoisesti viehättävä nainen; ”ainakin vaatteet päällä oon hyvännäköinen”.

Myös Mariskan ”Suloisessa myrkyneittäjässä” naisella on tilanne hallussaan. Hän on aktiivinen toimija niin suhteessa omaan mieheensä kuin rakastajaansakin. Esimerkiksi säkeissä ”Mun myrkky toimii tehoa / Se hengenmenon heti tuottaa / saa äijäni sen todistaa / kun myrkyn sille aion juottaa” mimeettisen minän puoliso on selkeästi pakottamisen ja vallankäytön kohde. Erittelen tämänkin tekstin tapauksessa toisistaan mimeettisen ja retorisen minän, sillä ”Suloinen myrkyneittäjä”, samoin kuin ”Vanha nainen hunningolla”, on tulkittavissa roolirunoksi. Katja Seudun (2009, 23) määritelmien mukaan roolirunossa on usein jo otsikossa yksilöityvä puhuja, joka eroaa tavanomaisesta runon puhujan roolinotosta. Mariskan tekstin otsikko ohjaa tekstin tulkintaa roolirunon suuntaan, ja murhaajattaren hahmo kokonaisuudessaan näyttäytyy tarkasti yksilöitynä, tavanomaisista roolinotoista poikkeavana hahmona. Tekstissä esiintyvän myrkyn ja sen aiheuttaman hengenmenon voi tuki lukea paitsi kirjaimellisesti, myös vertauskuvallisesti. Olipa myrkky sitten mikä tahansa petos, ja kuolema fyysinen tai yksinkertaisesti suhteen loppu, on joka tapauksessa ratkaisu juonittelevan naisen käsissä. Varsinainen aviorikos ja etenkin sen syyt jäävätkin tekstissä tavallaan hieman sivummalle huomion kiinnittyessä kertojan myrkytysuunnitelmaan, mutta on mahdollista tulkita myrkyneittäjä paitsi kirjaimellisesti, myös metaforana kertojan uskottomuudelle, koko petokselle ja sen suunnitelmallisuudelle.

Siinä missä "Pariterapiaa" haastoi stereotypioita, "Suloinen myrkynkeittäjä" sitoo yhteen monta juonittelevan, kavalan ja pahan naishahmon perinteistä, stereotyyppistä piirrettä. Myrkyttäminen mielletään stereotyyppisesti naisen tavaksi murhata: se ei vaadi fyysistä voimaa ja yhdistyy sujuvasti ruuanlaittoon ja tarjoilemiseen, siis perinteisiin naisten toimiin, eikä edellytä suoraa väkivaltaa. Kuten jo aiemmin todettua, kirjallisuudessa myös naisen aktiivinen ja vaativa seksuaalisuus voivat riittää tekemään naisesta pahan. "Suloinen myrkynkeittäjä"-tekstissä mimeettisestä minästä rakentuukin hyvin stereotyyppinen pahan naisen hahmo. Hän on paitsi juonitteleva kavalta ja murhaaja, myös seksuaalisesti virittynyt, uskonon nainen. Kuitenkin häntä luonnehditaan tekstissä suloiseksi. Tuo suloisuus vain vahvistaa stereotyyppistä ja usein populaarikulttuurissa ja kirjallisuudessa toistuvaa kuvaa kauniista, mutta kavalasta viettelijättärestä. De Beauvoir (2009/1949, 341) selittää tätä ristiriitaista yhdistelmää naiseen kohdistetuilla odotuksilla. Hänen mukaansa miesten unelmissa nainen on sekä palvelija että noita, jonka tulee edustaa sekä nöyryyttä ja hyvyttä että kapinoivaa luontoa ja huonoa, syntistä naista. Se, että tekstin mimeettistä minää kaikista pahoista aikeistaan huolimatta kutsutaan suloiseksi, voidaan nähdä retorisen minän ironisoivaksi kommentiksi, joka paljastaa ja tekee näkyväksi naisen ristiriitaisen kaksoisroolin absurdiuden. Suloisuus ja viehätysvoima näyttäytyvät ominaisuuksina, joiden ansiosta nainen saa kaiken anteeksi. Koska säe "myrkynkeittäjä suloinen" on keskellä mimeettisen minän puhetta, on sekin mahdollista lukea mimeettisen minän puheeksi ja itsensä määritteeksi. Sen lisäksi, että määritteessä kuuluu retorisen minän kommentoiva ääni, voidaan tekstistä tulkita, että mimeettinen minä on itse tietoinen omasta viehätysvoimastaan ja myös käyttää sitä tietoisesti hyväkseen. Näin teksti näyttääkin avoimesti leikkivän stereotyyppisellä seireenimäisen naisen kuvalla ja rakentavan siitä tietoisien osien mimeettisen minän feminiinisyyden performatiivia.

Myös "Suloisessa myrkynkeittäjässä" korostuu miehen esineellistys ja välineellinen rooli. Mimeettisen minän oma (avio)mies on vain tiellä, ja hänen raivaamisensa kuvioista välttämätön toimenpide rahojen ja makean elämän saavuttamiseksi. Tästäkin tekstistä on helposti luettavissa seksitön, kylmennyt parisuhde. Mimeettisen minän ja tämän puolison kotiin viitataan vain sen verran, että tekstin puhuja keittelee myrkkyään kellarissa, ja juottaa sen sitten "äijälleen". Sen sijaan uutta miestä mimeettinen minä puhuttelee rakastajanaan, kultana ja rakkaana. Parisuhteen kylmyys rinnastuu maantieteellisiin olosuhteisiin, "Saa jäädä tämä kylmä maa / Jossa ei voi rakastaa", uuden suhteen liikkeessä "päiväin raukeudessa ja öiden villissä sykkeessä"; "Me ekaks Rioon lennetään / Jatketaan sieltä Kaukoitään / On komee rakastajani / Ei multa puutu yhtään mitään".

"Suloinen myrkynkeittäjä" -teksti maalailee lukijan silmien eteen kaukaisen trooppisen paratiisin, konkreettisen paikan, jossa luvattomat rakastavaiset voivat elää avoimesti yhdessä ja onnellisina. Merete Mazzarella (1997, esim. 175, 189) on kiinnittänyt huomiota tämän saman aiheen toistumiseen monissa

uskottomuudesta kertovissa teoksissa; rakastavaiset haaveilevat maasta ja paikasta, jossa elää yhdessä ilman yhteiskunnan paheksuntaa tai tunnontuskia.

Aineistoni toinen Mariskan sanoittama teksti, Anna Puun laulama ”Vuoroin vieraissa”, esittää myös laskelmoivan ja omaa etuaan ajavan naishahmon. Tässäkin tekstissä naisen syrjähyppy tulee perustelluksi suhteen kylmyydellä ja suorastaan puolison ilkeydellä. ”Mun kultani on ilkee, mua kaltoin kohtelee / ja aina miten sattuu / hän tulee ja hän menee / mun kulta on niin ilkee ja kaltoin kohtelee”. Tällä kertaa kuitenkin tekstistä kuultaa läpi retorisen minän kyseenalaistava ääni, joka saa epäilemään mimeettisen minän luotettavuutta. Herää kysymys, mikä onkaan tarinan toinen puoli, sillä uskottomuutensa nainen perustelee ja oikeuttaa lopulta ennen kaikkea omalla aavistuksellaan siitä, että mieskin pettää. ”Nuo pikkulinnut laulaa, naisen vaisto sanoo niin / hän suudelmansa tuhlaa / kai muihin naikkosiin / pikkulinnut laulaa, naisen vaisto sanoo niin”. Mimeettinen minä tukeutuu mystiseen ”naisen vaistoon”, joka näyttäytyy ainakin hänen omasta näkökulmastaan riittävän vakuuttavana perusteena kostolle.

Kostosta tekstissä nimenomaan näyttäisi olevan kysymys, joskaan mimeettinen minä ei aiokaan saattaa tekosiaan miehensä tietoon. Nainen tuntuu mieluummin nautiskelevan tilanteesta omassa mielessään. ”Yhtä hän ei tiedä enkä viitti kertookaan / kuka mua lämmittää / keltä sokeria saan [...] Joka tyttö tarvii rakkautta ytimiin / sanoin: / joka nainen tahtoo hellyyttä huokosiin / jos en kotoa saa / voin mennä naapuriin / ja siellä turvautua mun kullan kaveriin”. Syntyy vaikutelma, että nainen tosiaan tietoisesti haluaa toimia miestään kohtaan mahdollisimman loukkaavasti. Mimeettinen minä tuo erityisesti esille sen, että hänen salasuhteensa toinen osapuoli on hänen ”kultansa” kaveri. Kiintoisaa onkin, että vaikka nainen perustelee tekonsa kostona, hän ei halua tuoda asiaintilaa julki miehelleen, vaan mieluummin säilyttää tilanteen sellaisenaan toimien salassa hyväuskoiselle miehelleen naureskellen.

Mimeettinen minä kutsuu puolisoaan ”kullaksi”, mutta tuo hellittelevä puhuttelu saa tekstin myötä ironisen ja ivallisen sävyn tullessaan törmäytetyksi mimeettisen minän käytökseen miestään kohtaan. Toisin kuin vaikkapa PMMP:n ”Pariterapiaa” -kappaleen tekstissä, ei tässä tekstissä näy minkäänlaista yritystä korjata parisuhteen ongelmia, vaan mimeettinen minä toimii paljon suoraviivaisemmalla ratkaisulogiikalla; jos hän ei kotoa saa tarpeeksi läheisyyttä, hän korjaa asian hakemalla tyydytyksen tarpeelleen miehensä ystävältä. Herääkin kysymys, mikä on mimeettisen minän puolison kaverin näkökulma tilanteeseen. Liekö hän rakastunut, haaveileeko suhteesta, kokeeko syyllisyyttä kaverinsa vuoksi, vai suhtautuuko täysin välinpitämättömästi, ellei peräti mimeettisen minän lailla nauti tilanteesta?

Itse aktiivisesti uskottomuuteen tarttuvilla puhujilla näyttää olevan yhteistä se, että he eivät, ”Suloista myrkyneittäjää” lukuun ottamatta, pyri eroon parisuhteistaan. Vaikka näillä aktiivisilla ja aloitteellisilla

toimijoilla näyttäisi olevan yleensä jonkinlainen selkeä suhteensisäinen syy uskottomuuteensa, he eivät silti näe syytä poistua suhteesta kokonaan, vaan kokevat uskottomuuden nimenomaan ratkaisuna, joka mahdollistaa suhteessa pysymisen.

Aktiivisesti seksiä hakevat naishahmot asettuvat räikeään oppositioon suhteessa perinteiseen passiivisen naisen kuvaan. Naiseus ja seksuaalinen aktiivisuus nivoutuvat useimmissa tässä käsittelemissäni teksteissä yhteen negatiivisten ilmiöiden kanssa: "Pariterapiaa"-tekstissä naisen vaativa halu johtaa parisuhteen kiville, "Vuoroin vieraissa"-tekstissä naisen uskottomuus yhdistyy koston ajatukseen ja näyttäytyy erityisen kavalana siksi, että partnerina on naisen puolison ystävä. "Suloinen myrkyneittäjä" -tekstissä taas nainen päätyy jopa murhaamaan. Naisen seksuaalinen halu ja aktiivisuus yhdistyy pahan ja vaarallisen naisen kuvaan.

## 2.2 "Kun sen kohtaat, et kysele hintaa" – vetovoiman viemät

Tähän ryhmään olen sijoittanut tekstit, joiden toimijat eivät itse aktiivisesti etsiydy vieraisiin vuoteisiin, vaan pikemminkin yrittävät vastustaa ajatusta tiedostaen tekevänsä väärin, mutta eivät kuitenkaan lopulta pysty vastustamaan ehkä jo pitkäänkin kytenyttä vetovoimaa. Käsittelen tässä luvussa Chisun tekstiä "Kerrasta poikki", Maija Vilkkumaan tekstejä "Yksi" sekä "Suojatiellä", Jipun tekstiä "Haluun unohtaa rauhassa" ja PMMP:n tekstiä "Onko sittenkään hyvä näin". Näissä teksteissä lyyriset minät painiskelevat moraalin ja omien kaipauksiensa välisten ristiriitaisten tunteiden kanssa, ja tekstit rinnastuvatkin siinä mielessä monilta osin perinteisten aviorikosromaanien asetelmiin. Tässä luvussa tarkastelen aineistoni tekstejä erityisesti suhteuttaen ja vertaillen niitä klassisen aviorikosromaanin perinteeseen hahmottaen sitä, mitä yhteistä ja mitä eroja näiden kahden erilaisen lajin naisten esityksillä on ja millaisia arvolatauksia tai asenteita naisten representaatiot ilmentävät.

Selkeimmin ajatus vastustamattomasta vetovoimasta tulee esille Chisun tekstissä "Kerrasta poikki". Heti tekstin alussa luvattoman suhteen toinen osapuoli rinnastuu suorastaan luonnonvoimaan: "Taivaalla suolapilviä / Oi, kun ne kuivaa mun suupieliä / Mä arvaan, sä tulit takaisin / Mun kaupunkiin, jonka taas pistät sekaisin". Lyyrinen minä aavistaa toisen henkilön arvoituksellisen läsnäolon, joka näyttäytyy koko ympäristöä muokkaavana voimana. Suupieliä kuivaavat suolapilvet tuovat helposti mieleen sanonnan "vanha suola janottaa". Seuraavassa säkeistössä käykin ilmi, että tekstin lyyrinen minä on jo kaksi kertaa aiemmin jäänyt kiinni syrjähyppystä tuon vastustamattoman vieraan kanssa. "Jo kaks kertaa / me jäätiin kiinni / muistat

varmaan / syytettiin viinii”. Tekstin puhujalla itsellään ei näytä olevan minkäänlaista voimaa kontrolloida viettejään tämän yhden henkilön suhteen. Lyyrisen minän oma voimaton vastarinta ilmeneekin vain puhuttelussa, jossa hän yrittää pitää vierasta etäällä: ”Mene pois! / Et lähelle tulla saa / en voi enää horjahtaa / Koska nyt se on kerrasta poikki!”. Vaikuttaa siltä, että naisen ”horjahtaminen” syrjähyppyyn on tuon tutun vieraan kohtaamisen väistämätön seuraus. Oikeastaan nainen suorastaan luovuttaa vastuun nykyisen parisuhteensa jatkumisesta hänelle, jolle ei koe voivansa olla antautumatta. Lyyrinen minä ikään kuin pyrkii herättämään sääliä kielletyssä kumppanissaan: ”Enkä yksin voi elää / etkä säkään tähän jää / tai ota mua mukaan / eihän sulle kelpaa kukaan”. Tekstin minäkertoja vaikuttaa olevan hyvin riippuvainen ja avuton suhteessa miehiin ja omiin tunteisiinsa.

Niin sanotun kunnollisen ja kunniallisen naisen kuvaan kuuluu vahvasti vaatimus itsekontrollista, vaikka toisaalta itsekontrolli ja tunneilmaisun hallinta on kuitenkin erityisesti miehiin yhdistetty ominaisuus. Hallitsematon tunneilmaisuus naisellisena ominaisuutena juontaa siihen, että nainen assosioidaan osaksi luontoa siinä missä mies edustaa kulttuuria. Tämä puolestaan liittyy naisen vähempiarvoiseksi ja poikkeavaksi leimaamiseen sekä omniseksuaalisen naisarkkityypin rakentamiseen. Naisen sukupuoli nähdään hallitsemattomana ja epävakana, ja tämä on oikeuttanut sen toteuttamisen säätelemisen muun muassa lainsäädännöllä. (Saarikoski 2012, 29–30.) Hallitsemattomana ja hillittömänä pidetty nainen onkin katsottu pitkään tarpeelliseksi pitää miehen holhouksen alaisena. Seksuaalisuuden saralla pelko ja mielikuva naisen holtittomuudesta on johtanut muun muassa siihen, että joskus on ajateltu, ettei naiselle sovi suoda aviosuhteessakaan seksuaalista mielihyvää, jottei tämä nautinnosta kerran innostuttuaan kävisi taipuvaiseksi uskottomuuteen (Beauvoir 2009/1949, 248–249). Siinä missä kohtuullisuus, itsekontrolli ja pidättyväisyys mielletään kunniallisen naisen ominaisuuksiksi, huonon naisen tunnusmerkkejä ovat kaikkinaisen hillittömyys, räikeys, keinotekoisuus ja huomion herättäminen. Esimerkkeinä tällaisista piirteistä Helena Saarikoski (2012, 117–118) mainitsee tupakanpolton, alkoholinkäytön, kiroilun, tanssimisen, vahvan meikkaamisen sekä tiukat vaatteet, valtoimet pitkät hiukset sekä punaisen värin vaatetuksessa.

Äkkiseltään näyttäisikin, että ”Kerrasta poikki” -tekstin lyyrinen minä on hyvinkin uskollinen stereotypialle hillittömästä ja miehen ohjausta ja holhousta kaipaavasta naisesta, joka vieläpä itse tiedostaa oman heikkoutensa. Kertojan kyvyttömyyteen hallita toimiaan suhteessa miehiin liittyy



vielä lisäksi viittaus konkreettiseen holtittomuuteen ja huonon naisen käytökseen, runsaaseen viinin juontiin.

Tarkemmin katsottaessa tekstiin avautuu toinen merkitys. Syrjähypystä kiinni jäädessään nainen ”syyttää viiniä”. Viini toimii ulospäin ymmärrettävänä selityksenä ja syntipukkina naisen ehkä hyvinkin tietoiselle päätökselle syrjähypystä. Samoin säkeissä ”enkä yksin voi elää / etkä säkään tähän jää / tai ota mua mukaan” voidaan lukea lyyrisen minän rakastajalleen esittämä vihjaus ja ehto: jos luvassa olisi pidempi suhde, olisi kertoja valmis luopumaan nykyisestä suhteestaan.

Lyyrisen minän puheessa näkyy muutenkin vieraan preferointi ”oman miehen” yläpuolelle. ”Anteeks anto herrasein / ei mua hyljänny vielä / vaik' niin väärin tein / silti tänään vaan vuoksi varmuuden / mun paidan alla polttaa pitsi punainen”. Lyyrinen minä kutsuu kumppaniaan hellittelevällä, diminutiivisella nimityksellä ”herrasein”. Hellittelevä nimitys liittää lyyrisen minän omaan kumppaniin ihan toisenlaisia mielikuvia kuin vieraaseen, jota verrataan vastustamattomaan luonnonvoimaan. Kontrasti näiden kahden hahmon välillä on huomattava. Nainenkaan ei tunnu kaikesta huolimatta ottavan puolisoaan kovin vakavasti. Saamastaan anteeksiannosta huolimatta tekstin lyyrinen minä varustautuu punaisin alusvaattein, vaikka tiedostaakin riskin suhteen päättymisestä.

Helena Saarikoski toteaa teoksessaan *Mistä on huonot tytöt tehty?* punaisen, etenkin kirkkaanpunaisen, verenpunaisen, olevan ns. huoruuden väri, jonka koetaan symboloivan erotiikkaa ja lihallista rakkautta. Näiden merkitysten lisäksi Saarikoski toteaa punaisella olevan pohjoiseurooppalaisessa kansanperinteessä myös vanha merkitys säädttömyyden ja häpeän värinä. (Saarikoski 2012, 119.) Chisun tekstissä esiintyvät punaiset alusvaatteet ovatkin hyvin vahva ja suora viittaus seksiin. Siinä missä valkoinen mielletään alusvaatteissa eroottisesti kiltiksi, viattomuuden ja puhtauden väriksi, pidetään punaista tässä mielessä valkoisen vastakohtana (Saarikoski 2012, 119). Punainen mielletään myös aggressiiviseksi, hyökkääväksi väriksi, varoitus- ja huomioväriksi. Koska kirkkaanpunaisessa yhdistyvät sekä aggressio että rakkaus, syntyy tästä tuloksena käsityksemme mukainen lihallinen rakkaus ja seksuaalisuus. (Mt., 120.) Saarikoski (Mt., 118) kuitenkin huomauttaa, että punaiset vaatteet voidaan nähdä myös myönteisenä merkinä naisen rohkeudesta tunnustaa ja hyväksyä oma seksuaalisuutensa.

Kohdetekstissäni nuo punaiset alusvaatteet ovat vahva ja merkittävä symboli, ja nämä säkeet ovatkin tekstissä avain- ja käännekohta. Punaiset alusvaatteet näyttäytyvät selvimpänä osoituksena lyyrisen minän omasta tahdosta ja toimijuudesta, ne ovat hänen sisäisten tuntemustensa ja ratkaisunsa ilmentäjä. Kaikesta näennäisestä vastustelusta huolimatta lyyrinen minä tekee itse ratkaisun pukea huoruuden ylleen. Tekstin lyyrinen minä myöntää omat halunsa ja tunteensa itselleen ja osoittaa olevansa valmis asettautumaan siihen ”huonon naisen” rooliin, joka hänelle uskottomuuden myötä lankeaa tai on jo langennut.

Huomio tekstissä kiinnittyy myös ilmaisuun ”vuoksi varmuuden”. Tämä ilmaisu on yleisesti käytössä, tosin yleensä päinvastaisella sanajärjestyksellä, ja sillä viitataan johonkin mahdollisuuteen varautumiseen. Kuitenkin ilmaus sisältää myös mahdollisuuden lukea siitä valmistautumista johonkin varmasti tapahtuvaan. Varmuus voisi viitata myös minäkertojan sisäiseen varmuuden tunteeseen siitä, että tälläkin kerralla päätyy ylittämään uskottomuuden rajan. Kuten todettua, arkisessa kielenkäytössä ilmaisu on yleensä muodossa ”varmuuden vuoksi”. Sanajärjestyksen kääntöön on varmasti yhtenä perusteena laulutekstiksi tarkoitettun lyriikan loppusointuisuuden säilyttäminen, mutta joka tapauksessa normaalista poikkeava muoto saa aikaan myös vieraannuttavan efektin, ja ilmaisun eri merkityspotentialit nousevat esille.

Tulkintani mukaan Chisun ”Kerrasta poikki” -tekstissä tietoisesti omien päätöstensä ja harkintansa mukaan toimiva lyyrinen minä pyrkii piiloutumaan hallitsemattoman naisen stereotyyppisen kuvan taakse. Vaikka nainen yleisesti assosioidaankin luontoon, toisinaan myös mies liitetään hallitsemattomaan luontoon. Tämä tulee ilmi ”pojat ovat poikia” -puhetavassa, jossa miessukupuoli nähdään viettiensä ja impulssiensa vietävissä olevina luonnonolioina. Tällä tavalla selitetään erinäisiä, usein juuri seksuaaliseen kaksinaismoraaliin liittyviä, käytänteitä ja sälytetään vastuu miesten hillinnästä naisille. (Saarikoski 2012, 28.) ”Kerrasta poikki” -tekstissä lyyrinen minä näyttää oikeastaan lainaavan toimintamallin ”pojat ovat poikia” -puheesta ja verhoaa tietoiset päätöksensä ”tytöt ovat tyttöjä” -ajattelun suojaan. Nainen rikkoo yleisesti hyväksyttyä käytöstä ja sosiaalista normia, mutta tarjoaa selitykseksi toiminnalleen stereotyyppistä ja siinä mielessä tuttua ja hyväksyttyä ajatusmallia naisen hillittömyydestä ja kyvyttömyydestä vastata omista toimistaan.

”Kerrasta poikki” -kappaleen lyyrinen minä punnitsee oman parisuhteensa uhraamisen hintaa suhteessa lyhyeen kohtaamiseen rakastajansa kanssa, mutta Maija Vilkkumaa ”Yksi”-tekstissä

ratkaisu vaikuttaa yllättävänkin selkeältä ja ristiriidattomalta. Kertosäe kuuluu: ” Yksi on suurempi muita / nyt ja aina / ja kun sen kohta et kysele hintaa / tai kuuntele jeesusteluita / ne ei mitään paina / ne ei helli ja polta sun rintaa”. Säe ”yksi on suurempi muita” voidaan helposti lukea viittauksena Raamatun ensimmäiseen kirjeeseen korinttilaisille, joka päättyy toteamukseen ”Mutta suurin niistä on rakkaus” (Pyhä Raamattu, 1.Kor.13:13). Tekstissä rakkaus, kiellettyinäkin tunteena, näyttäytyy niin itseisarvoisena ja ehdottomana, että se oikeuttaa itse itsensä, oli sen hinta mikä tahansa. Tekstin lyyrinen minä ohittaakin moralisoinnin ja yleisen paheksunnan jeesusteluna, tekopyhänä hurskasteluna.

Vilkkumaan teksti ”Yksi” sisältää myös hyvin avoimesti annetun intertekstuaalisen viittauksen: ”Tänään kahvilan pöydässä / rumanvihreä pöytäliina / ja puheet joita en ymmärrä / revennyt Anna Karenina”. Viittaus Anna Kareninaan ensinnäkin luonnollisesti vahvistaa tulkinnan siitä, että tekstissä puhutaan naisen uskottomuudesta. Samalla viittaus luo suhteen näiden kahden tekstin välille ja asettaa ne tietyllä tapaa rinnakkain tai limittäin.

Saija Isomaa on käsitellyt Leo Tolstoin *Anna Kareninaa* (1875–1877) artikkelissaan ”Moraalin ja tunteiden ristivedossa – 1800-luvun pohjoismaisen aviorikosromaanin naiset” (2013). Isomaa kiinnittää artikkelissaan huomiota *Anna Kareninassa* esiintyviin lukuisiin Raamattu-viittauksiin ja toteaa Raamatussa esiintyvien uskottomuutta koskevien näkemysten esiin tuomisen olevan yleistä tuon ajan aviorikosromaaneissa. Ne sitovat romaanit aikansa moraalikäsitelmiin ja -keskusteluun. Isomaa toteaa Tolstoin hahmottavan Annan aviorikosta uskonnollisessa kehyksessä, ja hänen tulkintansa mukaan Anna päätyy lopulta tuhoon vanhatestamentillisen periaatteen mukaisesti rangaistuksena siitä, että on valinnut valheen ja nautinnot rehellisyyden ja epäitsekkyuden sijasta ja näin tehdessään luopunut kristillisestä elämästä. Isomaa kuitenkin huomauttaa, ettei teoksen kriittisyys kohdistu pelkästään Annan ratkaisuihin, vaan kritiikki suuntautuu uusit Testamentillisessa kehyksessä myös hurskastelijoihin, jotka tuomitsevat Annan teot siitä huolimatta, että heidän omissa ympyröissään aviorikokset ovat yleistä huvia. (Isomaa 2013, 65–66.)

Näitä Isomaan ajatuksia *Anna Kareninasta* onkin mielenkiintoista peilata Maija Vilkkumaan tekstiin. ”Yksi” vaikuttaisi tosiaan viittaavaan Raamattuun ”Yksi on suurempi muita” -säkeellään. Samassa säkeessä mainitut ”jeesustelijat” rinnastuvat Anna Kareninan tuominneisiin hurskastelijoihin. ”Yksi” lainaa vanhasta aviorikosromaaniperinteestä Raamattuun viittaamisen,

mutta kääntää viestin uuteen näkökulmaan. Siinä missä *Anna Kareninassa* Raamattu oli moralisoinnin auktoriteetti ja Annan tuhon tuomari, Vilkkumaan tekstin lyyrinen minä puolustautuu ja oikeuttaa ratkaisunsa Raamatun sanomaa siteeraten ja osaa jättää omaan arvoonsa yhteisön ”jeesustelut”.

Se, että tekstissä ”Yksi” *Anna Karenina* on revennyt, voidaan tulkita monella tavalla. Teos voi toki olla tekstin lyyrisen minän samaistumisen tunteissaan puhki lukema, tai repeäminen voisi viitata myös siihen, että lyyrinen minä toimii itse toisin, aikoo säästyä tuholta ja repii itsensä irti aviorikosromaanien perinteisestä, tuomitsevasta kaavasta. Toisaalta tekstin lyyrinen minä voi revenneellä *Anna Kareninalla* viitata myös itseensä: ”Ja puheet joita en ymmärrä, revennyt Anna Karenina”. Tekstin puhuja vertaa itseään Anna Kareninaan, ja tällä tavalla tulkittuna repeäminen viitannee ennen kaikkea siihen, miten lyyrinen minä tuntee, että häntä revitään, tai on revitty, kahtaalle. Lopullinen päätöskään ei korjaa noita repimisen jälkiä, vaan tietyllä tavalla näin pakollisen ratkaisun edessä luopuessaan entisestä elämästään lyyrinen minä tuntee itsensä rikkiäiseksi. Tulkintaa lyyrisen minän itsensä rinnastamisesta Anna Kareninan hahmoon tukee Markku Soikkelin ajatus rakkausromaaneissa toimivasta välittäjähahmosta, jonka kautta henkilöhahmo voi löytää roolimallin omalle rakkaudelleen (Soikkeli 1998, 234). Soikkeli (mt., 52) toteaa havainneensa analysoidessaan 1990-luvun Hollywood-nuorisokuvauksia, että romanssit perustuvat ”jokuuden” roolimallille. Osallistumalla romanssiin nuori sinkku koki edustavansa jotakin tiettyä ihmistyyppiä ja täyttävänsä tiettyä ideaalista roolimallia.

Vaikka Vilkkumaan tekstissä lyyrisen minän ratkaisu näyttäytyy hyvin selvänä – rakkauden kohdatessa ei kertoja katso hänellä olevan muita vaihtoehtoja kuin seurata sydäntään – tiedostaa lyyrinen minä kuitenkin valintansa vaikutukset: ”Voi miten mä toivoisin et asiat ois toisin / kukaan ei ois surullinen, sinäkään et oisi / tiikeri ja peura saman lähteen vettä joisi / mut oo, jos niin ei oo, niin niin ei oo”. Tekstin minä ei haluaisi tuottaa surua tai satuttaa kumppaniaan, mutta ei näe tilanteessa vaihtoehtoja. Lyyrinen minä maalaillee utopistista kuvaa, jossa maailma olisi toisenlainen, kukaan ei olisi surullinen ja peto ja saalis mahtuisivat samalla juomapaikalle. Samasta lähteestä juovat tiikeri ja peura toimivat samalla myös metaforana monikkosuhteelle, joka voisi olla ainoa ratkaisu tilanteeseen. Kuitenkin lyyrinen minä itsekin pitää tuota skenaariota mahdottomana, suorastaan luonnonlakien vastaisena. Säe ”jos niin ei oo, niin niin ei oo”, palauttaa realismin. Lyyrinen minä

toteaa tilanteen mahdottomaksi, hyväksyy ja perustelee jälleen oman ratkaisunsa kaikkien osallisten kannalta ainoana mahdollisena.

Aineistoni toinen Maija Vilkkumaan teksti ”Suojatiellä” keskittyy kuvaamaan juuri ratkaisun tekemisen hetkeä. Oikeastaan valinta on jo tehty, sillä tekstin puhuja on vain kadunylityksen päässä rakkaansa kohtaamisesta. Kuitenkin hänellä on vielä mahdollisuus muuttaa mielensä. Valinnan perusteet ja arvot ovat hyvin samankaltaiset kuin ”Yksi”-tekstissä. Rakkaus on voima, jota tulee seurata. ”Suojatiellä”-tekstin lyyrinen minä tuntee epävarmuutta ja painiskelee ristiriitaisten tunteidensa kanssa, mutta pyrkii myös aivan tietoisesti sulkemaan järkeilyn ja ajattelun pois: ”Sä katot tänne ja mä katon pois / katon sua sitten katon jos mun puhelin sois / hei pää / älä mieti mitään / Muuta kuin et / valkee musta / tykkään susta”. Säe ”valkee musta” kuvaa lyyrisen minän jännittyneessä tilassaan tekemää havaintoa suojatien raidoista, mutta myös tämän ajatuksia. Lyyrinen minä kieltää itseään ajattelemasta mitään muuta kuin tunteitaan, ja tässä yhteydessä säe ”valkee musta” antaa viitteen siitä, että lyyrinen minä haluaa ajatella tilannetta mustavalkoisesti ja yksinkertaistaen. Ylipäättään se, miten tekstin minä puhuttelee ajattelevaa, järkeilevää osaa itsestään: ”Hei pää, älä mieti mitään”, tekee selväksi, että tekstin minä on päättänyt ja haluaa nimenomaan seurata tunteitaan. Yleensä juuri pää ja sydän, järki ja tunne, asetetaan keskenään vastakkaisiksi voimiksi.

”Yksi”-tekstissäkin näkyvä muiden mielipiteiden ja moralisoinnin ohittaminen toistuu myös ”Suojatiellä” -kappaleen kertosäkeissä: ”Mummot huutaa pelastusta / mut se ei nyt taida auttaa / se ei nyt taida auttaa / kohta siellä / peityn hiellä / töötätkööt oon suojatiellä / ja ikuisuus on tässä / ikuisuus on tässä”. Pelastus voidaan tulkita viittauksena kristilliseen, uskonnolliseen moraaliin. Se, että pelastusta huutavat nimenomaan mummot, lyö kristilliseen moralisointiin vanhentuneen leiman. Se näyttää kuuluvan johonkin menneeseen, toiseen aikaan ja sukupolveen. Myös säe ”ikuisuus on tässä” voidaan katsoa kannanotoksi uskonnollisen moralisoinnin vaatimukseen: taivaspaikasta ja ikuisesta elämästä ei tarvitse huolehtia, jos elämä on vain tässä ja nyt, ikuisuus on tässä hetkessä. Kertosäkeessä ilmaistaan selkeästi myös moralisoinnin kohde, ”kohta siellä / peityn hiellä”. Hiellä peittyminen tuo kohtaamisen ruumiillisuuden todella vahvasti ja konkreettisesti esiin. Ruumiillisuus näkyy mielenkiintoisella tavalla myös siinä, miten lyyrisen minän ajatus harhailee: ”Oispa jo ensi viikko tai huomina / oisipa laiha ja paksutukkainen / hei pää / älä mieti mitään”, aivan kuin ulkonäkö jotenkin vaikuttaisi tilanteeseen. Kyseessä ovat toki

kulttuurissamme hyvin yleiset naisten ulkonäkötoiveet, mutta tässä voidaan nähdä myös tietynlaista stereotypian ja odotusten purkamista. Se, että tekstin lyyrinen minä haikailee laihuuden ja paksun tukan perään, synnyttää mielikuvan tekstin puhujasta hyvin tavallisen näköisenä naisena, ja tekstin viitatessa seksiin liittyy mielikuvaan hikoilu. Nämä pienet säkeet tuovat naisen ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden esitykseen realismia ja purkavat populaarikulttuurin niin usein ruokkimaa kuvaa, että seksiä harrastavat vain tietyn näköiset ja kokoiset, kauniit ihmiset.

Suojatie hahmottuu tekstissä ratkaisunteon ja välitilan vertauskuvana, valinnanteon ja rajanylityksen paikkana. Pienen hetken, siirtyessään tien puolelta toiselle, ”oikealta” puolelta ”väärälle”, on tekstin minä ei-kenenkään maalla. ”Mä nauran vaik kauheesti pelottaa / olen lähellä niin ja mä lähenen vaan / oi oi / ei mä en voi”. Hän vaikuttaa olevan jopa itsensä ulkopuolella ja tekevän havaintoja ja kommentoivan käytöstään kuin ulkoa päin. Päivittelevä vastustelu ”oi oi, ei mä en voi” jää enemmänkin ulkopuolisen katsojan epäuskoiseksi ihmettelyksi, kun pelokas, mutta silti naurava hahmo vääjäämättä kuin itsestään lähenee luvatonta kohtaamista. Vaikka lyyrisen minän tunteet ovat ristiriitaiset, on ratkaisu motivoitu jo tekstin ensimmäisestä säkeestä ”Niin kauan mä oon tätä halunnut”. Valinnan taustalla ovat vahvat tunteet ja pitkään kestänyt halu, jotka lopulta tekevät ratkaisusta ristiriitaisuudestaankin huolimatta selvän.

Täysin erilainen tarina hahmottuu Jipun tekstistä ”Haluun unohtaa rauhassa”. Tämän tekstin lyyrinen minä on päättänyt jäädä suhteeseensa, mutta haaveilee ja ikävöi silti toisen miehen perään: ”En oo varma pystynkö / mä enää muuttumaan / että minä lupaisin vain sinua rakastaa / tahdon sitä toista miestä liikaa koskettaa / sen syliin tahdon nukahtaa / vaikka kaikki kaatuu taas”. Se, että toisen miehen syliin nukahtaminen kaataisi taas kaiken, antaa ymmärtää, että tämä on tapahtunut ennenkin. Tekstin minä on ilmeisesti ennen ollut uskoton, mutta päättänyt sitten pysyä oman miehensä luona, mennyt jopa naimisiin. Tosin nainen olisi ehkä toiminut toisin, jos toisella miehellä ei olisi itsellään ollut perhettä: ”Meidän pitää odottaa / että sun lapset kasvavat / että ne ensirakastuu ja pois kotoa muuttavat / vasta sitten voin tämän kaiken kertoa / kuinka paljon vieläkin minä haluan sinua”. Tekstin lyyrinen minä pyrkii toimimaan oikein ja odotusten mukaisesti: ”Minä menin naimisiin / niin kuin muutkin menivät / laitoin hiukset, meikkasin / mietin, nyt minä selviän / näinhän tätä elämää kuuluu kulkea / suoraa tietä eteenpäin / vaikka toista rakastaa”. Lyyrinen minä hakee suuntaa ja selviytymiskeinoja pintapuolisesta ”oikein” elämisestä, hän pyrkii toimimaan ”kuin muutkin”.

Tekstin kertosäkeessä ”Kertokaa nyt joku mulle miten irrottaa / Miten jaksaa monta vuotta elää ja uskaltaa / Antakaa nyt joku mulle voimaa taistella ja valita oikein / ja unohtaa sut rauhassa” on apostrofinen puhuttelu, jolla lyyrinen minä pyytää apua ja tukea joltain poissaolevalta, ulkopuoliselta taholta. Apostrofille on tyypillistä, että puhuja luo puhuttelullaan yhteyden johonkin tavanomaisen kommunikaation tai arkitodellisuuden ulkopuolella olevaan kohteeseen personoimalla sen. Usein apostrofit kohdistuvat johonkin abstraktiin henkisen todellisuuden ilmentymään, joka puhuttelulla tuodaan läsnä olevaksi. (Haapala & Seutu 2013, 240.) Tässä tekstissä puhuttelun kohteeksi muotoutuu yleinen tuomitseva mielipide, jonkinlainen abstrakti, epämääräinen oikeamielisten joukko ja sosiaalinen paine, ne ideat ja ajatustavat, joiden mukaan lyyrinen minä koettaa toimia, vaikka kokee sen vaikeaksi. Yhteisö, moraali ja perinteet määräävät miten toimia, mutta eivät kuitenkaan anna lyyriselle minälle mitään eväitä toimia odotusten mukaisesti. Säkeissä tulee näkyviin puhujan käsitys oikeasta valinnasta: lyyrinen minä näyttää olevan vakuuttunut siitä, että nykyisessä suhteessa pysyminen ja ”suoran tien kulkeminen” on ainoa oikea vaihtoehto, vaikka hänen sydämensä sanoisikin muuta. Hän tahtoo unohtaa toisen miehen, mutta silti puhuu siitä, miten kauan täytyy odottaa, että voisi kertoa tunteistaan. Näyttää siltä, ettei lyyrinen minä oikeasti usko, että voisi päästää irti, tai ainakaan ei tiedä, miten löytäisi voiman siihen itsestään. Luvaton suhde on näennäisesti jo taakse jäänyttä elämää, mutta todellisuudessa hyvin vahvasti läsnä kerrontahetken puheessa.

Lyyrisen minän ulkoisen toiminnan ja sisäisen tunteen välinen ristiriita herättää lukijassa kysymyksen siitä, mikä sitten todella on oikein. Teksti problematisoi uskottomuuden käsitettä samaan tapaan kuin Isomaan (2013) mukaan Juhani Ahon *Papin rouva* (1893). Isomaa kirjoittaa, että vaikka *Papin rouvassa* varsinainen aviorikos jää tapahtumatta Ellin kieltäytyessä menemästä fyysisessä kontaktissa Olavin kanssa kiihkeää suuteloita pidemmälle, ovat Ellin tunteet Olavia kohtaan aviorikosromaanin naispäähenkilölle harvinaisen vahvoja. Isomaa pohtii, että *Papin rouvan* Ellin tunteiden puhtaus sekä Ellin jo lapsuudesta asti oppima omien tunteiden ja toiveiden tukahduttaminen ovat syinä siihen, ettei varsinaista fyysistä aviorikosta tapahdu; Elliä on vaikea saada toimimaan omien tapojensa ja uskomustensa vastaisesti. Kuitenkin Ellin henkinen uskottomuus miestään kohtaan on syvempää kuin monien hetken huumaan antautuvien ja jälkikäteen katuvaisten naisten, sillä Elli on mielessään jo hääyönään ja usein sen jälkeenkin miehensä lähentelyiden yhteydessä ajatellut Olavin tämän tilalle. (Isomaa 2013, 72–73.)

Isomaan mukaan Elli haluaa välttää ruumiillisen uskottomuuden, mutta Olavi nostaa esiin ajatuksen, että jouskoton ajatus on aviorikos. Näiden näkökulmien lisäksi *Papin rouvassa* tulee esille vielä kolmas, molemmat aiemmat aviorikoksen määrittelyt ja tulkinnat kyseenalaistava ajatus aviorikoksen luonteesta: ehkä rakkaudeton avioliitto itsessään on aviorikos ja rikos Pyhää Henkeä vastaan. Tästä rikoksesta on rangaistuksena järkiavioliiton solmimisesta seuraava onneton elämä. (Isomaa 2013, 73–74.)

”Haluun unohtaa rauhassa” -kappaleen teksti asettuu tässä mielessä rinnakkain Ahon *Papin rouvan* kanssa. Omat toiveensa ohittava, ”oikein tekemisen” hyvin tunnollisesti ja käytännöllisesti tulkitseva naishahmo ei suostu uskomaan omia tunteitaan oikean ratkaisun ohjaajana, vaan nojautuu pikemminkin ulkoisten tekijöiden ohjaukseen ja tähtää siihen, että elämä näyttää oikealta.

Kiinnostavaa on, että lyyrinen minä ei näytä suovan ajatustakaan sille, onko hänen toimintansa oikein hänen puolisoaan kohtaan. Nainen miettii omia tunteitaan ja selviytymistään sekä jossain määrin rakastajansa tilannetta, mutta oman miehensä hän asiaa sen enempää problematisoimatta alistaa elämään valheellisessa liitossa, josta kuitenkin itse valmistautuu sopivan hetken tullen karkaamaan. Tekstin lyyrisen minän tilanteesta tietämättömän miehenkään osa ei vaikuta kadehdittavalta, ja rangaistus rakkaudettomasta liitosta näyttäisikin lankeavan yhtä lailla molemmille osapuolille, ei pelkästään järkiavioliittoon suostuneen naisen harteille.

Aineistoni toinen henkisestä uskottomuudesta kertova teksti on Paula Vesalan ”Onko sittenkään hyvä näin”. Tässä tekstissä ei varsinaista syrjähyppyä ole tapahtunut, mutta tekstin lyyrinen minä on rakastunut toiseen ja jossittelee, lähtisikö suhteestaan. Ajoitus nousee tekstin keskeiseksi teemaksi. ”Näin sut liian myöhään / Vai saavuitko vain liian aikaisin? / Nyt hetki on väärä kuitenkin / En saa koskaan tietää”. Tekstin lyyrinen minä ei ole vielä tehnyt päätöstään. Hänen rakkautensa kohde on vapaa, ja nainen pelkää, että odottamalla menettää mahdollisuutensa ja toivonsa lopullisesti toisen päätyessä ennen pitkää parisuhteeseen. ”Pelkään sitä päivää / kun sä kerrot löytäneesi viimein jonkun / en aio hajottaa sun takiasi / tätä rakennelmaa”. Tekstin puhuja ei ole valmis rikkomaan perhettään, mutta toisaalta ei haluaisi luopua toivosta rakastamansa ihmisen suhteen.



Lyyrinen minä viittaa perheeseensä ja nykyiseen parisuhteeseensa, nykyhetken elämäntilanteeseensa ”rakennelmana”. Ilmaisua saa perheen tuntumaan etäiseltä, jotenkin keinotekoiselta ja elottomalta, tietoisesti rakennetulta ja tekemällä tehdyttä. ”Rakennelma” sanana myös synnyttää mielikuvan hauraudesta ja epävakauudesta. Kielitoimiston sanakirja määrittää rakennelman ”yksinkertaiseksi, väliaikaiseksi tai abstraktiksi rakenteeksi”. Esimerkkeinä sanakirja tarjoaa mm. käyttöyhteyttä ”nopeasti kytetty katosrakennelma” (Kotus & Kielikone Oy, 2014). Lyyrisen minän perhe-elämän rakennelma vaikuttaa jo lähtökohtaisesti natisen liitoksistaan. Perhe ja parisuhde näyttäytyykin ikään kuin fyysisenä paikkana, josta lyyrinen minä vain hetkittäin pääsee piipahtamaan ulkoilmaan, viemään roskia ulos tai lapsia tarhaan. ”Joku päivä, kun roskat vien / kävelen pois saman tien [...] Kun tänään lapset mä tarhaan vien / mietin, että lähdenkin saman tien / näin sut liian myöhään”. Lyyrinen minä on kaiken aikaa lähtökuopissaan, harkitsee ja hakee sopivaa hetkeä paeta pian luhistuvasta rakennelmastaan.

Lyyrisen minän suhde lapsiinsa tuntuu olevan vielä kylmempi kuin hänen suhteensa puolisoonsa. Lapset suorastaan rinnastuvat roskeisiin. Sen sijaan, että lapset olisivat kertojalle kotiin ja suhteeseen sitova voima, lapset näyttävät pikemminkin olevan kertojalle käytännön hidaste ja este suhteesta lähtemiselle. Toisaalta lapset tarjoavat mahdollisuuden ja syyn kotoa poistumiseen, ja jokainen kodin ovien ulkopuolelle astuminen vaikuttaa olevan lyyriselle minälle tilaisuus lähteä tai ainakin mielessään helliä ajatusleikkiä karkaamisesta.

Myös se, että lyyrinen minä pohtii rakkautensa kohteen ”saapuneen liian aikaisin”, antaa ymmärtää, että kertoja olettaisi olevansa mahdollisesti myöhemmin vapaa tuota toista ihmistä varten ja pitää ehkä koko nykyistä tilannettaan huonon ajoituksen aikaansaamana virheenä. Lyyrinen minä toteaa: ”Näin sut liian myöhään” ja antaa näin ilmi, että jos olisi kohdannut tuon ihmisen aiemmin, olisi tehnyt erilaisia ratkaisuja.

1800-lukulaisissa aviorikosromaaneissa toistuu monesti huonon äidin teema. Uskottomat rouvat suhtautuvat kylmästi lapsiinsa tai katuessaan syrjähyppyään eivät kiinny uuden miehen kanssa saatuihin lapsiin, vaan kohdistavat äidilliset rakkaudentunteensa avioliitossaan syntyneisiin lapsiinsa (Isomaa 2013, 60–61). Merete Mazzarella (1997, 311) ottaa esimerkiksi Kate Chopinin romaanin *The Awakening* (1899) ja sen uskottoman naispäähenkilön Ednan, joka pitää paitsi avioliittoaan, myös äitiyttä vankilana. Mazzarellan mukaan uudessaan romaanin lopussa kuolemaansa Edna pakenee

ennen kaikkea lapsiaan. Vesalan tekstissä lyyrinen minä voidaan nähdä perinteen mukaisena uskottomuuteen taipuvaisena ”huonona äitinä”, mutta voidaan myös pohtia, toteutuuko tekstissä jonkinlainen vastakertomus syrjähyppyään katuvalle äidille; tekstin puhuja kokee huonon ajoituksen vuoksi tehneensä virheen. Hänellä on ikään kuin väärä mies ja väärät lapset, väärä perhe ja väärä elämä. Tässä tapauksessa avioliitossa syntyneet lapset voivatkin olla äidille etäisemmät.

Kuitenkin kaikesta huolimatta lyyrinen minä kuvaa ensimmäisessä säkeistössä tilannettaan sanoen: ”Kaikki hyvin on / en ole erityisen onneton / Joskus hetkittäin / mietin, onko sittenkään hyvä näin”. Tekstin edetessä lyyrisen minän tunteet kuitenkin paljastuvat, eikä kaikki todellakaan näytä olevan hyvin. Lyyrinen minä joko vähättelee tahallaan tai on *Papin rouvan* Ellin tavoin todella sopeutunut ohittamaan omat toiveensa ja tunteensa.

Mielikuvaa perhe-elämän tunteettomuudesta vahvistaa neljäs säkeistö, jossa korostuu perhe-elämän kylmyyden ja lyyrisen minän salaiseen rakkauteensa kohdistamien tunteiden välinen ristiriita. ”En saa koskaan tietää / miltä tuntuisi / jos pitelisit mua lujasti / Saisin viipymään / kätesi kädelläni pidempään / Hän kysyy: Mitä mietit nyt? / Oot pitkään itsekseksi hymyillyt / Vastaa: En mitään / Kasvot kiveä, mutta sydän hyppää”. Ajatus rakkauden kohteesta saa tekstin lyyrisen minän hymyilemään, ja naisen haaveissa on hellyyttä ja lämpöä. Sen sijaan omassa suhteessaan, perhe-elämän rakennelmassa, lyyrisen minän kasvot ovat kiveä. Hyppäävä sydän on vahvassa kontrastissa kivisen ilmeen kanssa. Sydän on paljon käytetty vertauskuva ja symboli, niin rakkaudelle kuin muutoinkin tunteelle ja intuitiolle. Sanonnoissa ja arkipäivänkin puheessa kehoitetaan ihmisiä toimimaan kuten sydämessään oikeaksi tuntevat, tekemään kuten sydän sanoo. Sen sijaan kasvot ovat pintaa, ne voivat valehdella ja kätkeä sisällä olevan todellisuuden.

Tekstin lyyrisen minän ja hänen puolisonsa välistä etäisyyden vaikutelmaa vahvistaa myös se, että tekstin puhuja kohdistaa sinä-muotoisen puhuttelun salaiselle rakkaalleen ja viittaa omaan puolisoonsa kolmannessa persoonassa. Nimetessään puolisonsa ”häneksi” lyyrinen minä asemoi puolisonsa jonnekin kauemmas, sulkee ulkopuolelle. Sinästä ja minästä muodostuu me, ei minästä ja hänestä.

Rakkauskurssia ja rakkausromaaneja tutkineen Markku Soikkelin mukaan rakkauskertomus voi rinnastaa kaksi henkilöahmoa yhteistä identifikaatiota varten. Tällöin rakastavaisille tarjoutuva

identiteetti ei koske ”minuutta” eikä positiivista ”toiseutta”, vaan ”meisyyttä”, tietoisuutta yhteisestä ja yhdistävästä identiteetistä. (Soikkeli 1998, 9.) Rakkausromaanin lukiessaan lukija on helposti erityisen herkkä lukemaan kertomusta ja toisistaan irrallisiakin tapahtumia ja juonikuvioita päähenkilöiden meisyyden mielikuva päässään. Kertomuksen me-subjekti on aluksi jakautunut kahteen osaan, jotka pyrkivät tarinan myötä yhdistymään. (Mt, 34.) Sama rakkauskurssiin kuuluva meisyyden mielikuva ja odotus näyttäisi toteutuvan rakkausromaanien lisäksi myös aineistoni lauluteksteissä, jopa huolimatta siitä, ettei tekstissä edes päästä varsinaiseen romanssin kuvaukseen asti. Aineistoni rakkausorientoituneissa teksteissä näkyy selvästi Soikkelin (1998, 32) esittämä idea siitä, että rakkauden myötä päähenkilö hakeutuu liittymään yhteen rakastettunsa kanssa ja osaksi ”meisyyttä” samalla irrottautuen entisestä sosiaalisesta ympäristöstään ja vanhasta, väärästä tai valheellisesta identiteetistä, johon on ehkä vastentahtoisesti tai vastoin parempaa tietoaan sopeutunut. Toisaalta aineistossani tähän naispäähenkilön identiteetin korjaamiseen ei välttämättä aina tarvita rakkautta, vaan myös rakkaussuhteen ulkopuolinen seksi voi riittää, kuten Erinin tekstissä ”Vanha nainen hunningolla”, jossa mimeettinen minä paikkaa syrjähyppyllä naisidentiteettiään.

Soikkeli (1998, 32) erottaa omassa rakkausromaanitutkimuksessaan ”vakavan romanssin” viihderomansseista. Näissä ”meisyyks” ilmenee Soikkelin (mt., 32–33) mukaan eri tavoin: viihderomanssissa pariskunnan yhteensulautuminen on täydellinen, absoluuttinen fuusio, kun taas ns. vakavassa romanssikirjallisuudessa yksilöt säilyttävät myös osan omasta identiteetistään, vaikka rakkauden myötä joltain osin muuttuvatkin uudeksi. Voisi ajatella, että populaarikulttuurin osana aineistoni poplyriikat rinnastuisivat herkästi viihderomanssin lajiin. Aineistoni tekstit eivät kuitenkaan suosiolla taivu tällaiseen rinnastukseen. Soikkelin (mt., 42) mukaan viihderomansseille on tyypillistä tarinan selväpiirteisyys ja ennustettavuus sekä avioliittoon tähtääminen. Viihderomanssit myös liioittelevat niin irrallisuutta ajasta ja paikasta kuin romantiikkaakin. Paisuttelevaa romantiikkaa rakennetaan viihderomansseissa muun muassa liioittelemalla ja alleviivaamalla lukijoiden tuntemia ja odottamia sosiaalisen sukupuolen esityksiä. Nämä viihderomanssin tunnuspiirteet eivät sovi yhteen aineistoni tekstien kanssa. Pikemminkin aineistoni rakkausorientoituneimmissakin teksteissä toteutuu Soikkelin (mt., 261) ns. vakaviin rakkausromaaneihin liittämä pessimistisyys sen suhteen, että rakkaus voisi antaa pysyvän perustan elämälle. Vaikka monissa tässä luvussa käsittelemissäni aineistoni teksteissä rakkaus asettuu kaiken yläpuolella olevaksi itseisarvoksi, eivät romanttisen rakkauden kuvat kuitenkaan ole ennalta-arvattavia saati ruusuisen romanttisia. Tekstejä leimaa

pikemminkin riskien punnitseminen kuin oletus ikuisesta onnesta. ”Onko sittenkään hyvä näin” -tekstissä lyyristä minää riivaa jossittelu siitä, millaista elämä olisi voinut olla. Chisun ”Kerrasta poikki”-sanoituksessa taas lyyrinen minä valmistautuu heittäytymään tyhjän päälle, koska olettaa, ettei hänen rakkautensa kohde kaikesta huolimatta ole valmis pysyvään suhteeseen. ”Haluun unohtaa rauhassa” taas maalailee synkän kuvan rakkauden ohittamisesta, velvollisuudesta ja järkiavioliitosta. Maija Vilkkumaan tekstit ovat ehkä lähimpänä viiheromanssin kuvastoa, mutta nekään eivät lupaa liikoja ”elämisestä onnellisena elämän loppuun saakka”. Sen sijaan esimerkiksi ”Suojatiellä” ei ulota katsettaan juuri puhetilannetta kauemmas, vaan toteaa, että ”ikuisuus on tässä”.

Identiteetin muutos rakkaussuhteen myötä nousee avainkysymykseksi Laura Närhen ja Anna-Leena Härkösen sanoittamassa tekstissä ”Tämä on totta”. ”Tämä on totta” keskittyy kuvaamaan ennen kaikkea minäkertojan uskottomuuden jälkeisiä tuntemuksia. Tässä tapauksessa kuitenkin identiteetin muutos ja korjaus ei ole odotettu eikä toivottu, vaan tekstin minä kokee sen suurena kriisinä. ”Tämä on totta” ei anna paljoakaan vihjeitä siitä, mikä on uskottomuuden lähtökohta. Koko aineistoni teksteistä siinä kuitenkin nousee eniten esiin vaikutelma ”vahingosta”: lyyrinen minä ei näytä olevan ollut lainkaan valmistautunut niihin tunteisiin, joita joutuu uskottomuutensa jälkeen käymään läpi. Tätä tekstiä pohdiskelen tarkemmin luvussa kolme.

Siinä missä edellisessä luvussa käsittelemissäni tapauksissa uskottomuuden akti ongelmanratkaisuna on oleellisempi kuin syrjähyppyn toinen henkilöosapuoli, on tässä luvussa tarkastelemissani teksteissä tuo toinen henkilö, luvattoman suhteen toinen osapuoli koko syrjähyppyn motivaattori, jota ilman ei uskottomuutta olisi tapahtunut. Jos aiemmassa luvussa käsittelemäni aktiivisesti syrjähyppyyn hakeutuvat naiset toimivat ennen kaikkea ratkaistakseen ongelman (tunnekylmä suhde, seksin puute), vetovoiman vietäviksi joutuneet naiset ajautuvat tilanteisiin ennemminkin tunteidensa vallassa. Kuitenkin naisen oma valinta ja ratkaisu on jatkuvasti läsnä ja selkeästi esillä. Uskottomuus on tietoinen päätös ja valinta, eikä tahdottoman, viettelijän uhriksi joutuneen naisen onneton vahinko. Rakkauden edessä valintojaan tekevien naisten kuvaukset kiinnittyvät ja viittaavat osin vahvasti aviorikosromaanin traditioon, joskin kyseenalaistaen ja haastaen lajin naisiin usein kohdistamia ankaria asenteita ja moralisointia. Aineistoni tekstien lyyriset minät myös purkavat sukupuolistereotypioita, tai kuten esimerkiksi Chisun ”Kerrasta poikki”-tekstissä, käyttävät niitä hyväkseen. Aineistoni tekstit tuovat selvästi esiin tietoisuutensa niistä

oletuksista, odotuksista ja asenteista, joita naishahmoihin kohdistuu. Nostamalla nuo odotukset, oletukset ja asenteet esiin tekstit samalla kommentoivat ja kyseenalaistavat niitä.

### 2.3 ”Ovi kuitenkin raollaan” – löyhästi sitoutuneet

Tässä luvussa tarkastelen aineistoni tekstejä, joiden puhujahahmoilla ei näytä olevan sen enempää selkeää syytä, tarvetta tai haluakaan parisuhteen ulkopuolisiin suhteisiin, mutta jotka kuitenkin niihin syystä tai toisesta ajautuvat. Nämä tekstit ovat Heli Kajon ”Elämäsi suloisin virhe”, ”Sosiaalista toimintaa” ja ”Poikajumala”, sekä Paula Vesalan Jenni Vartiaiselle sanoittama ”Toinen”. Pyrin hahmottamaan, mikä näissä tapauksissa lopulta näyttäytyy uskottomuuden syynä ja missä määrin tekstien lyyriset minät ottavat itse vastuuta ja tekevät valintoja uskottomuudessaan. Tarkastelen tekstejä sekä suhteessa perinteiseen aviorikosromaaniin että nykyajan nuorten seurustelukulttuurista tehtyyn tutkimukseen ja pohdin, mitä yhteistä näillä toisiinsa nähden äkkiseltään kaukaisilta vaikuttavilla vertailukohdilla onkaan. Pidän silmällä myös teksteissä esiintyvien mies- ja naisrepresentaatioiden suhdetta sukupuolistereotyyppioihin.

Paula Vesalan pseudonyymillä Aura-S.Y. Jenni Vartiaiselle sanoittamassa tekstissä ”Toinen” lyyrinen minä toteaa: ”Hän osas sisään tulla, minä päästin / Olen syyllinen saman verran, kuin on hänkin / sellainen olen ollut, ovi kuitenkin raollaan / eikä kaikki oo hyvin koskaan, ihan täysin”. Lyyrinen minä ottaa vastuun ja syyllisyyden teostaan, vaikka antaakin ymmärtää, että on ollut passiivisempi osapuoli. Passiivisuus liittyy naishahmon perinteiseen stereotyyppiseen käsitykseen, jonka mukaan mies edustaa aktiivisuutta ja nainen passiivisuutta. ”Sisään päästäminen” ja ”ovi kuitenkin raollaan” synnyttävät metaforan parisuhteesta suljettuna tilana ja kotina. Parisuhde rinnastuu yksityiseen tilaan, jota taas on pidetty perinteisesti nimenomaan naisen alueena. Naisen on mielletty kuuluvan kotiin ja yksityisen alueelle, ja päästämällä vieraan yksityiseen parisuhteen tilaan nainen rikkoo yksityisen rajan. ”Sisään päästäminen” on myös seksiaktin metafora, joka antaa naisen uskottomuudesta ja seksuaalisuudesta välinpitämättömän, intohimottoman ja passiivisen kuvan. Nainen ei itse ilmaise haluaan, vaan hänen osallisuutensa ja aktiivisuutensa rajoittuu siihen, että hän ei kiellä tai estä tapahtumia.

Lyyrinen minä ei ilmeisestikään ole aktiivisesti etsinyt sivusuhdetta, mutta ei tilaisuuden tullen siitä ole kieltäytynytäkään. Nainen on pitänyt suhteessa ollessaan niin sanotusti ”ovea raollaan”, sitoutunut löyhästi ja katsellut, voisiko jotain parempaa olla tarjolla. Tekstistä voi tulkita myös tekstin puhujan epärealistiset toiveet ja odotukset parisuhteesta ja elämästä, hän on tyytymätön ja levoton, koska kaikki ei ole kuitenkaan koskaan ihan täysin hyvin.

Vaikka lyyrinen minä on valmis myöntämään oman vastuunsa ja syyllisyytensä rinnakkaissuhteen syntymiseen, hän ei haluaisi kantaa vastuutaan loppuun saakka ja kertoa kumppanilleen haluavansa erota, vaan toivoo kumppaninsa tekevän päätöksen: ”Jos tahallaan teen kaiken huonommaksi / ehkä tahtoisit itse irti nopeasti”.

Siinä missä ”Toinen”-tekstissä ovea pidetään raollaan, sanoo Heli Kajan ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstin lyyrininen minä suoraan: ”enkä osaa rakastaa / sitä yhtä ja ainoaa / kun nään mitä kaikkee tuol on tarjolla”. Sari Näre (2005, 15) kirjoittaa tutkimuksessaan *Styylaten ja pettäen – luottamuksen ongelma ja postindividualismi nuorten sukupuolikulttuurissa* nykykulttuurissa vaikuttavasta elämän fragmentoitumisesta ja minuuden virtualisoitumisesta: perinteisen elämänkaaren fragmentoitumisen myötä elämästä tulee jatkuvaa välitilassa olemista, mikä johtaa ”melkein olemiseen”, elämään ilman valmiiksi tulemisen kokemusta. Näre (mt., 15) toteaa, että ”[k]yse on tällöin sosiaalisen todellisuuden ja minäkokemuksen virtualisoitumisesta, jolloin elämää kuvaa eletyn ja toivotun, aktuaalisen ja ideaalisen, toteutuneen ja mahdollisen välitila. Saavuttamaton tulee osaksi elettyä samalla kun saavuttaminen ei takaa tunnistetuksi ja palkituksi tulemisen kokemusta: vaikka olisi kuinka riittävä, riittämättömyys läpäisee minuuden”. Elämän ja minuuden virtualisoituminen merkitsee jatkuvaa välitilaa, jossa on vaikeaa tyytyä siihen, mitä jo on, koska mahdollisuuksia näyttää olevan niin paljon. Tämä myös hankaloittaa läsnäoloa tässä hetkessä, sillä koko ajan on paremminkin kiire johonkin toiseen olotilaan. (Mt, 15–16.)

Näreen (2005, 189) mukaan virtualisoitunut kulttuuri, johon kuuluu olennaisesti rajojen rikkominen, intimitteettien paljastaminen ja rikkonainen parisuhdemallisto, vaikuttaa myös nuorten seurustelusuhteisiin ja asenteisiin. Odotukset suhteita kohtaan ovat korkeita ja johtavat usein pettymyksiin, jotka taas puolestaan saavat ihmiset varovaisiksi. Suhteisiin panostetaan tunteita vasta rationaalisen, tietoisien arvioinnin jälkeen, mikä on omiaan viilentämään tunnekokemusta. Näre (mt. 189–190) sanoo, että tunteiden viileneminen helpottaa heittäytymistä seksisuhteisiin vieraiden kanssa, ja viettieetos on ohittanut rakkauseetoksen nuorten keskuudessa. Näre (mt. 123) toteaa myös, että hänen haastattelemansa tytöt eivät mielellään ilmaisseet rakkauteen liittyviä romanttisia toiveitaan, vaan pyrkivät pikemminkin suojautumaan rakkaudelta, mikä Näreen mukaan voi osaltaan johtaa seksiin liittyvien toiveiden korostumiseen. Näre (mt., 119 ja 140) kirjoittaa, että romanttisen rakkauskäsityksen hiipuminen ja rakkauden seksualisoituminen on aiheuttanut naisen maskulinisoinnista miehiseen seksuaalisuuteen; tyttöjen ja poikien maailmojen ero on muuttunut huokoisemmaksi, ja tytöt ovat suuntautumassa pojille ja miehille tyypillisempään, ei-niin-romanttiseen, suhteessa olemisen tapaan.

Heli Kajan ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstissä lyyrininen minä tekee näkyväksi juuri tuota muutosta: ”Oikeestaan voisi sanoa / et mä olen niin kuin mies / en aina ajattele aivoilla / enkä osaa rakastaa / sitä yhtä ja ainoaa / kun nään mitä kaikkee tuol on tarjolla”. Lyyrininen minä tiedostaa toimivansa sukupuoleensa kohdistettujen odotusten vastaisesti ja rinnastaa itsensä stereotyyppiseen kuvaan viettiensä vietävissä olevasta miehestä. Lyyrininen minä näyttäytyy myös aktiivisena toimijana suhteessa miehiin: ”Kun näen muita poikia / mä tahdon niitä koskea”. Tekstistä syntyy mielikuva puhujasta aktiivisena ja aloitteellisena, ei suinkaan passiivisena odottajana. Näin lyyrininen minä uhmaa sitä kulttuuriimme vakiintunutta mielikuvaa, että hyvä tyttö on

miehen haluama kohde, joka ei kuitenkaan itse aktiivisesti halua (Saarikoski 2012, 164). Lyyrisen minän itsensä samaistaminen miehiin, jotka eivät aina "ajattele aivoilla", perustuu vanhaan, viktoriaanisessa sukupuoli-ideologiassa syntyneeseen tulkintaan, jonka mukaan nainen, joka perinteisesti on mielletty uhkaavan ja kaoottisen seksuaalisuuden tyyssijaksi, olisikin se, joka pystyy hallitsemaan seksuaalisuuttaan toisin kuin mies, joka on viettiensä armoilla. Tämä näkökulma asettaa yleisestä ajattelutavasta poiketen naisen edustamaan rationaalisuutta ja kulttuuria. Ajatuksen taustalla on käsitys, että nainen ei itse halua seksiä sinänsä, vaan naisen halu kohdistuu aviosuhteeseen. Tämä sama ajattelutapa naisista ja tytöistä viisaampina, hillitympinä ja kypsempinä näkyy nykyäänkin "pojat ovat poikia"-puhetavassa, jossa naisille ja tytöille säilytetään vastuu ymmärtää ja sietää epäasiallista käytöstä poikien tai miesten taholta. (Saarikoski 2012, 171). "Elämäsi suloisin virhe" -tekstissä lyyrinen minä samastaa itsensä miehiseen ajattelutapaan ja käytökseen ja "omii" itselleen oikeuden toimia normista poikkeavasti. Kääntämällä roolit nurin teksti sekä nostaa provokatiivisesti esiin todellisen kaksinaismoralistisen ajattelutavan että kyseenalaistaa miehiin liitettyä stereotypiaa kyvyttömyydestä sitoutua yhteen kumppaniin. Teksti paljastaa kaksinaismoralistisen ajattelun ja hallitsemattomiin vietteihin perustuvan argumentaation järjettömyyden.

Lyyrisen minän asenteen voi tulkita myös puolustautumistaktiikaksi huonon tytön mainetta vastaan. Helena Saarikoski (2012, 161) toteaa naisten etenkin miesvaltaisissa työyhteisöissä käyttävän "hyvä jätkä"-taktiikkaa suojautuakseen muun muassa huorittelulta. "Hyvä jätkä" -taktiikan ideana on, että nainen asettautuu toimimaan miesjoukossa "yhtenä heistä", kieltäen oman sukupuolensa ja sukupuolisuutensa. Kyseessä on siinä mielessä passiivisen alistumisen strategia, että lopulta nainen on kuitenkin miesten hyväksynnän varassa. Nainen voi kuitenkin tällä tavalla parantaa asemaansa, päästä ikään kuin kiipeämään "miehen paikalle". Vastaava asetelma toisinpäin ei ole mahdollinen, sillä mies ei voi valita tunnusomaisesti naisellista roolia ilman että siitä aiheutuu vahinkoa hänen asemalleen miesten hierarkiassa. "Elämäsi suloisin virhe" -laulutekstissä ei kuitenkaan voi olla kysymys tällaisesta "hyvän jätkän" strategiasta, sillä sen sijaan, että lyyrinen minä kieltäisi ja piilottaisi sukupuolisuutensa, hän tuo sen korostetusti esiin. Se, että lyyrinen minä sanoo olevansa kuin mies, ei niinkään automaattisesti rinnasta häntä miehiin ja osaksi miesten joukkoa ja tee hänestä "hyvää jätkää", vaan nostaa korostuneesti esiin sen, että hän itse asiassa on nainen. Hämmäntämällä sukupuolistereotyyppioita ja -oletuksia sekä sosiaalisen sukupuolen esittämisen odotuksia lyyrinen minä vetää huomion nimenomaan sukupuoleen. Saarikoski (Mt., 162) esittelee "hyvä jätkä"-strategian lisäksi muitakin naisten vastaustategioita, joista yhtä Saarikoski kutsuu "modernin vapaan naisen puhetavaksi". Tähän puhetapaan ja toimintastrategiaan kuuluu, että naiset tunnistavat ja tiedostavat kulttuuriset arvovakennelmat, haluavat kritisoida kaksinaismoraalia ja maineen menettämisen uhallakin toteuttavat yksilöinä omia haaveitaan, halujaan ja oikeuksiaan. Kajon teksti törmäyttää lyyrisen minän toiminnan ja kokemuksen sekä hänen seurustelukumppaninsa että isoäitinsä käsityksiin, ja näin perinteiden, sukupuolistereotyyppioiden sekä kulttuurin yhtenäisyyden muutos ja murtuminen tulevat selkeästi esiin.



Lyyrinen minä sanoo: ”Mummunikin sanoi niin / Heli, etkö tiedä / pahat tytöt joutuu helvettiin”. Tekstin mimeettisessä maailmassa vaikuttava isoäiti edustaa perinteisiä ajattelutapoja sekä uskonnollista moraalia ja näkee lyyrisen minän toiminnan vääränä ja tuomittavana. Lyyrinen minä itse kuitenkin ohittaa isoäitinsä tuomion toteamalla: ”Enkä toisaalta jaksais enää uskoa / koko helvettiin”. Kieltämällä helvetin olemassaolon, lyyrinen minä samalla vapauttaa itsensä ympäristön rajoitteista ja paheksunnasta.

Siinä missä tekstin isoäitihahmo edustaa hyvin perinteistä kuvaa naisen roolista, rikkoo tekstin puhujan seurustelukumppanikin omalla tavallaan stereotyyppisiä odotuksia, samalla alleviivaten lyyrisen minän odotuksenvastaista toimintaa. Lyyrinen minä puhuttelee tekstissä poissaolevaa seurustelukumppaniaan sanoen: ”Kun tavattiin / sä sanoit niin / me mennään vielä naimisiin / Miten väärässä / sä olitkaan”. Lyyrisen minän poikaystävä rikkoo stereotyyppistä miehen kuvaa romanttisella ja sitoutumiseen tähtäävällä lähestymisellään, ja samalla näyttäytyy juuri sellaisena romanttisena mieshahmona, jonka perinteisesti ja stereotyyppisesti pitäisi vastata naisellista romanttista rakkaushannetta. Kuitenkaan tekstin lyyrinen minä ei vastaa odotuksenmukaisesti miehen romanttiseen rakkauskäsitykseen.

Näreeseen kuvaamaa tyytymisen vaikeus ja toisaalta seksuaalisuuden ja viettien merkityksen korostuminen näkyy myös Kajon tekstissä ”Poikajumala”. Lyyrinen minä kuvailee tekstissä miehensä hyviä piirteitä ja heidän parisuhteensa vakiintuneisuutta: ”Sun kaverit on myös jo mun, viikonloput ollaan usein jonkun maalla / Minä entisestään sinuun takerrun, sä hymyilet ja sanot kulta / mua sattuu usein jaloista, sä tahdot niitä hieroa, melkein joka ilta / ja vaikka lihoi viisi kiloa sä pidät silti mua kauniina”. Tekstissä käy ilmi miehen uskollisuus, hyvä työpaikka, taito laittaa hyvää ruokaa ja lisäksi halu sitoutua ja valmius perheen perustamiseen. Lyyrinen minä tiedostaa miehensä ja suhteensa hyvyyden, mutta joutuu silti välillä viettiensä vietäväksi: ”Joo, sua rakastan, ja silti toista haluan / kun viini valuu laseihin, hetkeksi sinut unohdan / Ja niin, käsi löytyy paidan alta, niin, tuntuu poika jumalalta niin / ei tarvi selittää, sinua en silloin nää”.

Näre tiivistää tutkimansa nuorta sukupolvea leimaaviksi elementeiksi emotionaalisen riskianalyysin, postemotionaalisuuden, postindividualismin, luottamuskadon ja rakkauden seksualisoinnin. Nämä yhdessä aiheuttavat varuillaanoloa; jotta pärjäisi epävarmuudentäyteisessä yhteiskunnassa, on kyettävä varautumaan ja aistimaan muutoksia tarpeeksi ajoissa. (Näre 2005, 192.)

Haaveiden, mahdollisuuksien ja todellisuuden samanaikaisuus sekä läsnäolon ja tyytymisen vaikeudet, joista Näre tutkimuksessaan puhuu, ja jotka näkyvät tässä luvussa tarkastelemissani teksteissä, asettavat tekstit kiintoisasti rinnakkain myös aviorikoskirjallisuuden klassikon, Gustave Flaubertin *Rouva Bovaryn* (1857) kanssa. Teoksessaan *Passion vallassa – hermostunut aika Minna Canthin teoksissa* Minna Maijala (2008, 130) toteaa, että Emma Bovary elättelee naimisiin mennessään romanttisia kuvitelmia avioliitosta sekä kaipa

lukemistaan kirjoista tuttua onnellisuutta, huumasta ja intohimoista rakkautta, joita tahtoi jäljitellä omassa elämässään. Maijala nostaa Emma Bovaryn hahmon rinnalle myös Minna Canthin *Salakarin* (1887) Alman, joka Emman tavoin ei liioin viihdy arkisessa todellisuudessa (mt., 131). Maijala toteaa heidän kaltaistensa turhamaisten ja intohimoja jäljittelevien naishahmojen ikävystymisen tyypilliseksi piirteeksi elämän tyhjyyden täyttämisen enemmän tai vähemmän kuvitelluilla romansseilla ja jäljitellyillä romanttisilla intohimoilla (mt., 138 ja 147). Maijala viittaa teoksessaan myös Jules de Gaultieriin, jonka mukaan Emma Bovaryn tapaisilta hahmoilta puuttuu sisäinen vahvuus olla omia autenttisia itsejään, ja sen sijaan he kehittävät itselleen kuvitteellisen identiteetin jäljittelemällä valitsemansa mallin piirteitä saavuttamatta kuitenkaan koskaan ihannettaan täydellisesti, ja niin tuo jäljittely näyttäytyy keinotekoisena parodiana (mt., 131).

Siinä missä Emma Bovary etsii ja jäljittelee intohimoisen, romanttisen rakkauden ihannekuvaa, kohdistuu esimerkiksi Heli Kajon ”Poikajumala”-tekstin puhujan kaipuu – Näreen mukaan nuorten nykyiselle rakkauskäsitykselle tyypillisesti – nimenomaisesti seksuaalisiin intohimoihin ja fyysiseen kontaktiin. Vaikka oma mies onkin rakas, ei tämä pysy lyyrisen minän mielessä, kun tämä pääsee kosketuksiin jumalallisen toisen miehen kanssa.

Vesa Haapala ja Katja Seutu (2013, 245) kirjoittavat teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, että runo voi kommunikoida lukijalle myös sellaisia asioita, joita runon puhuja ei ole tarkoittanut. Haapala ja Seutu puhuvat tässä nimenomaisesti roolirunosta, jonka kaksitasoista puhetilannetta he vertaavat kertomakirjallisuuden kerrontatilanteeseen, jossa tekstin implisiittinen tekijä voi tuoda lukijan tietoon sellaista, mikä ei sisälly minäkertojan horisonttiin. Rooliruno voi tähdätä esimerkiksi siihen, että lukija muodostaa kriittisen tai ironisen tulkinnan runon puhujan esittämiin asioihin.

Vaikka esimerkiksi ”Poikajumala” ei perinteisessä mielessä välttämättä olekaan rooliruno, erityisesti Heli Kajon tekstien kohdalla katson tämän ajatuksen soveltamisen tulkinnan kannalta perustelluksi. Ilmaus ”tuntuu poika jumalalta” on ironiaan saakka liioitteleva, mutta toisaalta tekstin mimeettisen puhujan kokemus tekstin maailmassa on hänelle itselleen aito, tai ainakin puhuja niin voi itselleen uskotella. Ironinen tai parodioiva tulkinta synnyttää jälleen linkin *Rouva Bovaryyn*, jossa Emman kuvitelmat hänen yrittäessään jäljitellä romanttista sankaritarta asettuvat toistuvasti naurettavaan valoon suhteessa todellisuuteen. Maijala (2008, 130–131) toteaaakin, että Emma Bovary muuntaa vaatimattomatkin ihailijat mielikuvissaan kadehdittaviksi kosijoiksi ja arkiset yhteentörmäykset romanttisiksi kohtaauksiksi. Sama ilmiö on nähtävissä ”Poikajumalassa”: jos viinin valuessa laseihin poika voikin tekstin mimeettisen puhujan mielessä tuntua jumalalta ja koko tilanne suurelta intohimolta, jota ei edes tarvitse mitenkään selitellä, voi toisesta näkökulmasta sama tilanne näyttäytyä lähinnä humalaisten ihmisten tokkuraisena lääppimisenä. Viittaus

viiniin synnyttää myös lisäyhteyden perinteisten aviorikosromaanien ikävystyneiden rouvien ja ”Poikajumalan” puhujan välille: Maijala (2008, 138) toteaa, että juuri seuralämä ja sen tarjoamat kiihokkaat ovat olennaisena osana Rouva Bovaryn ja Alma Karellin kaltaisten naishahmojen ikävystyneisyyden kokemusten pakenemisessä, sillä ikävystyneisyyden karkottaminen alkaa vaatia yhä vahvempia tunne-elämyksiä.

Heli Kajon teksti ”Sosiaalista toimintaa” sijoittuukin sitten jo jonnekin ikävystyneisyyden ja elämysten hakemisen tuolle puolen; tunnekokemukset ovat laimeita tai näyttäytyvät merkityksettöminä, ja tekstiä leimaa yleinen pessimismi, piittaamattomuus ja yhdentekevyys. Tekstissä puhujan näkökulma vaihtelee, ja puhuja muistuttaakin proosateksteille ominaista kaikkietävää kertojaa, jonka kerronta siirtyilee fokalisaatiosta toiseen. Lyriikantutkimuksen näkökulmasta teksti on parhaiten tulkittavissa roolirunoksi, jossa puhetilanteet ja roolit vaihtelevat. Tekstin retorinen puhuja siirtyilee tekstin mimeettisessä maailmassa näkökulmasta toiseen puhuen useamman mimeettisen todellisuuden hahmon suulla. Näitä puhe-esitysten vaihdoksia kutsutaan lyriikantutkimuksessa asennonvaihdoksiksi. Asennonvaihdoksella tarkoitetaan runon fiktiivisessä maailmassa tapahtuvaa siirtymää puhetilanteesta toiseen (Lehikoinen 2007, 222). ”Sosiaalista toimintaa” -tekstissä asennonvaihdoksia on useita; retorinen puhuja antaa äänen niin varsinaiselle yksikön ensimmäisellä persoonalla nimetylle mimeettiselle minälle kuin syntymättömälle lapselle ja tätä odottavalle äidillekin.

”Sosiaalista toimintaa” -tekstissä uskottomuudesta on riisuttu kaikki se tunne ja dramaattisuus, mikä leimaa perinteisten aviorikosromaanien uskottomuuskuvauksia. Tässä tekstissä ei uskottomuudelle ole mitään erityistä syytä; ei kiellettyä, vastustamatonta rakkautta, ei onnetonta tai kylmennyttä suhdetta, ei edes pyrkimystä pakoon arjesta suuria tunne-elämyksiä metsästäen. Uskottomuutta – josta mimeettinen minä itse käyttää vahvemmin negatiivisesti latautunutta ilmaisua ”pettäminen” – kutsutaan tekstissä ironisesti ”sosiaalisesti toiminnaksi”, ikään kuin se olisi yhtä arkista ja asiaankuuluvaa kuin mikä tahansa muukin ihmistenvälinen vuorovaikutus.

Teksti tuo lukijan eteen sekä miehen uskottomuuden vaimon ollessa raskaana että vaimon, joka uskottomuutensa seurauksena odottaakin toisen miehen lasta. Tekstin ainoa viaton ja sitä myöten kriittisin ja kyseenalaistavin ääni tulee esiin syntymättömän lapsen roolin kautta: ”sikiö naisen vatsassa alkaa olla hieman huolissaan / missä isi viipyy ja miksi äiti vain koko ajan nyyhkyttää / kaikki ihmisetkö niin tekee / onko se sosiaalista toimintaa / ja miksi onnettomilla vauvoilla täytyy maailma kansoittaa?”.

”Sosiaalista toimintaa” päättyy mimeettisen minän esittämiin säkeisiin: ”Mä olin tehnyt päätöksen / että rakasta miestäni enää petä en / se on hyvä mies / vaikka juokin joskus liikaa / Mut sit mä mietin / että ehkäpä

elämä ei olekaan niin vakavaa / voi lihoa ja panna ketä vaan”. Parisuhteen ulkopuolinen seksi rinnastuu niinkin arkipäiväiseen ruumiillisuuteen liittyvään ilmiöön kuin lihomiseen. Lihomista ei useinkaan mielletä positiiviseksi ilmiöksi, vaan pikemminkin epäterveelliseksi harmiksi, joka esimerkiksi iän myötä koskettaa hyvin suurta osaa ihmisistä. Säkeet viestivät välinpitämättömyydestä niin omaa ruumista kuin muita ihmisiä kohtaan. Uskottomuus ohenee tekstissä pelkäksi panoksi, jonka toisena osapuolena voi olla kuka tahansa. Uskottomuuden rinnastaminen lihomiseen myös laimentaa uskottomuuden valintaluonnetta; uskottomuuteen päätyminen ei enää ole aktiivinen päätös, vaan pikemminkin jotain, mitä vain sattuu ajan kuluessa vahingossa tapahtumaan.

”Sosiaalista toimintaa” esittää uskottomuuden satuttavana toimintana, mutta kuitenkin kukaan tekstin mimeettisen maailman henkilöistä ei lopultakaan koe tarvetta tai halua kieltäytyä tai lopettaa uskottomuuden jatkumista. Uskottomuus itsessään perustelee itsensä: se näyttäytyy tekstissä hyvin yleisenä tapana, ja tämä luonnollistaa uskottomuuden osaksi ihmisenä ja suhteissa olemista ja näyttää tekstin mimeettisessä maailmassa tekevän sen kyseenalaistamisen tarpeettomaksi tai mahdottomaksi. Tässä tekstissä onkin suhteessa uskottomuuteen paljon samaa kuin yhteiskunnan asenteissa suhteessa naisten alistaiseen asemaan patriarkaatissa; kun tietyt asenteet ja toimintatavat näyttävät luonnollistuneilta – koska niin on aina ollut ja kaikkihan niin tekevät – ei itse ilmiötä nähdä tarpeelliseksi kyseenalaistaa.

Kajon tekstissä uskottomuus ei kuitenkaan ole erityisemmin sukupuolittunut ongelma. Tekstin ensimmäisessä säkeistössä esitetty puolustelevala toteamus, ”Hei kaikkihan näin tekee / tää on sosiaalista toimintaa”, esitetään mieshahmon suulla, mutta eivät tekstin naisetkaan ole viattomia. Miehen vaimon raskauteen johtaneesta uskottomuudesta käy ilmi vain, että se liittyy Kööpenhaminaan suuntautuneeseen työmatkaan. Joka tapauksessa naisen tietoisuus ja konkreettinen muisto hänen omasta uskottomuudestaan hillitsee hänen suruaan miehensä uskottomuudesta: ”Vaimo tuntee potkun vatsassaan / ja itkun siihen lopettaa / älä huoli vauva isi tulee pian / ja sitä vaikka me isäksi kutsutaan / ei se ole sun isäsi ollenkaan”. Tässä mielessä teksti onkin tasa-arvoinen, ei kukaan kolmesta uskottomasta, ei mimeettinen minä sen enempää kuin uskon mies tai raskaana oleva vaimo, ole puhtaasti uhrin osassa.

Kajon teksti on sävyiltään hyvin pessimistinen. Uskottomuudesta alkunsa saanut syntymätön lapsikin alkaa tavallaan sosiaalistua aikuisten apaattiseen uskottomuuden suhdekulttuuriin jo kohdussa. Syntymättömän lapsen kautta tekstissä kuuluu retorisen minän mimeettisen maailman uskottomuuden kulttuuria kyseenalaistava ääni, mutta pessimistisyys ja vallitseva toiminnan tapa saa kuitenkin tekstissä viimeisen sanan: lapsen syntymän jälkeenkin uskottomuus jatkuu, eikä mikään näytä muuttuvan. Mimeettinen minäkin pyörittää päätöksensä uskollisuudesta.

Minna Maijalan (2008, 38–39) mukaan 1800-luvun loppupuolen kulttuurista ilmasto leimasivat erilaiset käsitykset ajan hermostuneisuudesta ja sairaalloisuudesta. Maijala kertoo Minna Canthin selittäneen modernin ajan levottomuutta liian suurella erolla ihmisten ideaalien ja todellisuuden välillä, mikä synnytti yleisen rauhattomuuden, pessimismin ja skeptisyyden ilmapiirin. Aikalaiset ovat esittäneet ”hermostuneisuuden ajan” syiksi myös kiireistä, ärsykkeiden ja virikkeiden täyttämää urbaania elämää sekä kiihdyttäviä viihdykkeitä kuten aviorikoskomedioita, näytelmiä, viinejä ja rakkausseikkailuita. Toisin sanoen yleistä hermostuneisuutta ja levottomuutta kulttuurissa selitettiin hyvin samaan tapaan kuin naisten uskottomuutta aviorikosromaaneissa. Sopimaton käytös ja liiallisen kiihdyttävät kulttuuri- ja tunne-elämykset, moraalien löystyminen, uskottomuus, yleinen levottomuus ja pessimismi kietoutuvat yhdeksi sairastuttavaksi ja rappioittavaksi vyyhdeksi.

Perinteisen aviorikosromaanin teemat ikävystyneisyydestä, levottomuudesta ja tyhjyyden tunteesta asettuvat aineistossani kiinnostavasti rinnakkain nykyajan seurustelukulttuurin piirteiden kanssa. Levottomuuden ja tyytymättömyyden kokemuksessa ja sen kuvauksessa ei näytä lopulta tapahtuneen kovinkaan suurta muutosta parin vuosisadan aikana. Tylsistyneen uskottomuuden syyt toistavat tuttuja konventioita. Sen sijaan uskottoman naisen kuva ja ääni haastavat osassa aineistoani reippaasti vanhoja perinteitä. Heli Kajon teksteissä mimeettiset minät jopa voivat puolustaa omaa uskottomuuttaan, vaikkei uskottomuutta sinänsä yhdessäkään tekstissä varsinaisesti ihannoidakaan. Paula Vesalan teksti ”Toinen” asettuu asetelmaltaan ja naisrepresentaatioltaan perinteisempänä vastakkain Heli Kajon tekstien kanssa. Siinä missä ”Toinen” esittää passiivisen naishahmon, Kajon teksteissä naiset toimivat itse aktiivisesti. Kajon teksteissä myöskään naishahmot eivät suostu moraalisen paheksunnan kohteiksi, vaan kritiikki ja kyseenalaistaminen kohdistuu ennemminkin kaksinaismoralismiin ja ylipäättään uskottomuuteen ilmiönä.

### 3 JÄLKIHEHKU JA -KORVENNUS

#### 3.1 ”Mustako tuli tää, joka ei tunne ees häpeää” – minäkuvan muutos

Uskottomuus saa aineistoni teksteissä usein naishahmot miettimään uudelleen omaa minäkuvaansa ja identiteettiään. Muutos voi olla hallittu ja tietoisesti tavoiteltukin, mutta myös vaikea kriisikokemus. Näitä identiteetin ja minäkuvan muutoksia pohdin tässä luvussa. Tarkastelen sitä, millaisia muutoksia kohdetekstieni lyyriset minät käyvät läpi ja miten suhtautuvat ja sopeutuvat muutoksiin. Selvitän, tuovatko identiteetin muutokset naishahmot kenties lähemmäs stereotyyppisiä naiskuvia vai auttavatko irrottautumaan niistä. Pidän myös silmällä sitä, millaisia yhteyksiä näillä muutoksen kuvauksilla on vanhaan aviorikosromaanin perinteeseen. Lisäksi peilaan tulkintojani myös Markku Soikkelin ajatuksiin yksilön identiteetin muutoksesta romanssikirjallisuudessa.

Tutkielmani toisessa luvussa viittasin tulkintoihin, joiden mukaan *Rouva Bovaryssa* päähenkilö Emma Bovary pyrkii omassa elämässään ja todellisuudessaan ennen kaikkea jäljittelemään suuria tunteita ja romanttisia kohtauksia, joihin on ottanut mallin lukemistaan romanttisista kirjoista. Maria Mäkelä (2011, 183) toteaa väitöskirjassaan Emman tavan katsoa ja kuvata kokemuksiaan ja itseään ikään kuin ulkoapäin havainnollistavan pikemminkin kerronnallistamisen tarvetta kuin sen hallintaa. Mäkelä vertaakin Emma Bovaryn tapaa kerronnallistaa omaa elämäänsä uudempaan suullisten kertomusten tutkimuksen esiin tuomiin trauma- ja sairauskertomuksiin. Emma Bovaryssa näkyy siis yleisinhimillinen tarve hahmottaa ja jäsentää elämää narratiivien avulla. Mallit narratiiveille Emma on saanut aiemmin lukemistaan rakkausromaaneista. Markku Soikkeli (1998, 52) puolestaan puhuu roolimalleista ja romanssikirjallisuudessa vaikuttavista välittäjähahmoista. Soikkeli toteaa, että mitä tietoisempia olemme ympäröivän kulttuurin meille tarjoamista roolimalleista, sitä helpommin tällaisesta roolimallista voi tulla välittäjähahmo, jonka kautta voimme määrittää omaa identiteettiämme. Esimerkiksi 1990-luvun Hollywood-nuorisokuvaukset perustuvat Soikkelin mukaan *jokuuden* roolimallille; osallistumalla romanssiin nuoresta tulee *joku*; hän saa roolimallin ja hänestä tulee tietyn ihmistyyppin ja ideaalisen mallin täyttäjä. Rakkausromaaneissa henkilöhahmot voivat käsitellä tunteitaan ns. välittäjähahmojen kautta; Soikkeli mainitsee tästä esimerkkinä Märta Tikkasen romaanin *Yksityisalue*, jossa naishahmo Anna, kehyskertomuksen kertoja, kirjoittaa rakkaudelleen välittäjähahmon. Anna kirjoittaa isänsä salaisesta rakastetusta Ceciliasta, joka rakastaa hänen isäänsä samalla tavalla kuin hän itse rakastaa poissaolevaa partneriaan. Tästä itse luomastaan välittäjähahmosta Anna saa roolimallin omalle rakkaudelleen. (Soikkeli 1998, 52 ja 234.)

Roolien ja kerronnan mallien hakeminen näkyy myös esimerkiksi Paula Vesalan pseudonyymillä Aura-S.Y. Jenni Vartiainen sanoittamassa tekstissä ”Toinen”. Tekstin lyyrinen minä ihmettelee: ”Nytkö mä olen tää,

joka ei tunne ees häpeää / Se, joka selviää, sitten kun viimeinkin heräät” ja ”Mustako tuli tää, joka ei tunne ees häpeää / Se, jolla kestää pää, sitten kun kaikki tää leviää”. Lyyrisen minän puheessa näkyy oletus jonkinlaisesta valmiiksi annetusta uskottoman naisen perustyyppistä. ”Tää” ja ”se” viittaavat johonkin tiettyyn ja tunnettuun ja antavat ilmi taustalla vaikuttavan stereotyyppisen oletuksen tietynlaisesta ihmisestä. Lyyrinen minä on yllättynyt ja hämmentynyt uudesta roolistaan, ikään kuin uskottomuus automaattisesti liittäisi häneen tietynlaisia määreitä ja persoonallisuuden, joka hänen nyt olisi otettava omakseen. Teksti ei kuitenkaan sulje pois sitä, että lyyrinen minä saattaisi myös samaistua uskottoman naisen perustyyppiin liittämiinsä kuvauksiin. Häpeäntunteen puute tai aavistus helpommasta selviämisestä erotilanteessa voivat myös viitata lyyrisen minän omiin tuntemuksiin. Kyse voikin olla samanaikaisesti sekä valmiin ”roolimallin” sovittelusta omaan identiteettiin että omien tuntemusten peilaamisesta aiemmin muualta tutuksi tulleisiin samaistumiskohteisiin.

Joka tapauksessa lyyrinen minä hätkähtää muutosta: ilmaus ”Nytkö mä olen tää” vaikuttaa epäuskoiselta, ikään kuin lyyrinen minä ei olisi voinut koskaan kuvitella itseään tilanteeseen, johon on nyt päätynyt. Lausumalla ääneen hämmennyksensä lyyrinen minä tuo oletusarvoisen uuden identiteetin käsikirjoituksen näkyväksi ja tiedostetuksi, jolloin se pakostakin nousee pohdinnan ja kyseenalaistuksen kohteeksi. Lyyrinen minä ”ei tunne ees häpeää” ja samalla tuo esiin odotuksen, että sitä hänen vähintäänkin pitäisi tuntea. Saarikoski (2012, 142) sanoo huoruuteen, huonoksi naiseksi leimaamiseen, liittyvän voimakkaan tunnelatauksen; leiman saanut tyttö joutuu häpeään, ja häpeämistä häneltä myös vaaditaan. Tässä suhteessa ”Toinen”-tekstin lyyrinen minä toimiikin väärin. Puhuja kieltää häpeäntunteen ja lisäksi toteaa olevansa ”se, joka selviää” ja ”jolla kestää pää”. Sen sijaan, ettäuskoton nainen päätyisi tuhoon ja häpeään, tämä ei koekaan häpeää, ja vieläpä selviää kriisistä. Nämä seikat toisaalta vastustavat ja uudelleenarvioivat perinteisiä uskottoman naisen representaatioita, toisaalta taas vahvistavat mielikuvaa uskottoman naisen kylmyydestä ja tunteettomuudesta, huonosta naiseudesta.

Joka tapauksessa uskottomuus näyttää vaativan lyyriseltä minältä oman identiteettinsä uudelleenmäärittelyä. Uskottomuuden myötä hänen naiseutensa ja persoonansa on muuttunut, ja hänen täytyy sisällyttää ja sovittaa uusi uskottoman naisen kuva osaksi omaa identiteettiään. Lyyrisen minän identiteetin muutoksen ja minuuden vierauden kokemus tulee esille myös mimeettisen minän poissaolevalle kumppanilleen osoittamassa puhuttelussa: ”Katso vielä, sä et tunne yhtään mua”. Lyyrinen minä kehottaa kumppaniaan katsomaan häntä ”vielä”, ikään kuin tarkemmin ja uusin silmin, jotta tämäkin ymmärtäisi ja huomaisi vierauden, sen että puhuja ei enää ole sama kuin ennen. Ilmaus ”sä et tunne yhtään mua” toki voi viitata myös siihen, ettei mimeettinen minä ole ylipäättäänkään kokenut saavansa ymmärrystä ja aitoa kohtaamista kumppaniltaan.

Myös Erinin ”Vanha nainen hunningolla” -tekstissä mimeettinen minä on kadottanut yhteyden, joskin ehkä vielä enemmän itseensä kuin mieheensä. Mimeettinen minä kokee hukanneensa naiseutensa ja seksuaalisuutensa ja käyttää syrjähyppyä tietoisesti korjatakseen naisidentiteettiään ja löytääkseen uudelleen seksuaalisuutensa. Soikkeli (1998, 113) kirjoittaa nykyään seksin, kuten avioliitonkin olevan vain osa ihmisen oman individualiteetin projektia. Käsitykset rakkaudesta ja yksilöitymisestä ovat muuttuneet samalla, kun intiimiyden alue on siirtynyt ydinperheen ulkopuolelle. Soikkeli viittaa Anthony Giddensiin, jonka mukaan ihmistä ennen ympäröineen perheintimiteetin tilalle on nykyään tullut seksi-intimiteetti; omaa elämää tarkkaillaan sitä silmällä pitäen, miten paljon yksilöivää intohimoa on tullut tavoitetuksi, ja intohimoista rakkautta kaivataan poistamaan vaillinaisuuden tunne ja tekemään identiteetistä kokonainen. Soikkeli pohtii seksi-intimiteettiä ja identiteetin hahmottamista seksin kautta romanssikirjallisuuden ja rakkauskertomuksen figuurien näkökulmasta, mutta samantapainen pyrkimys yksilön identiteetin rakentamisesta seksin avulla näkyy selvästi myös ”Vanha nainen hunningolla” -tekstissä. Romanssin lähtökohdista tarkasteltuna seksi-intimiteetin projektin tarkoituksena on yhteensulautuminen, joskin eri tavalla kuin romantiikan ajan kuvastossa, jossa rakastavaisten sielut pyrkivät yhdistymään. Seksi-intimiteetin tapauksessa kyse on enemmänkin ”täydellisen yhteispelin” unelmasta. Tästä esimerkkinä Soikkeli tarkastelee Anna-Leena Härkösen romaania *Akvaariorakkautta* (1990), jossa Soikkelin mukaan rakastavaiset lempivät toisiaan vain omasta näkökulmastaan, eivätkä toistensa vuoksi, jolloin romanttinen intohimo kääntyy lopulta esittämänsä vastakohtaksi. (Soikkeli 1998, 113.)

Erinin ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin lyyrisen minän kokemuksessa toteutuu juuri oman identiteetin kokonaiseksi tekeminen seksi-intimiteetin alueella, mutta teksti irrottautuu romanssin ja rakkauskertomuksen alueista kieltämällä romanssin odotuksen. Intohimo ja seksuaalinen halu näyttäytyvät edelleen yksilön tarpeena, mutta ne eivät edellytä romanssia tai edes haavetta täydellisestä fyysisestä yhteensulautumisesta tai kohtalokkaasta yhteensopivuudesta, joita Soikkeli (1998, 115) korostaa romanssikirjallisuudessa seksi-intimiteetin yhdistämille rakastavaisille tyypillisinä kokemuksina. Kuitenkin esimerkiksi *Akvaariorakkautta*-teoksessa Soikkelin mukaan romanttinen rakkaus todella jää naispäähenkilön itseensä kääntyneen seksi-intimiteetin kautta toteutetun identiteettiprojektin jalkoihin. ”Vanha nainen hunningolla” -tekstissä rakkauden ja romanssin odotukset kielletään jo lähtökohtaisesti, ja jäljelle jää puhtaasti lyyrisen minän pyrkimys identiteettinsä korjaamiseen seksi-intimiteetin avulla.

Soikkeli (1998, 117) selittää ja soveltaa *Akvaariorakkautta*-romaanin tulkinnassaan René Girardin välittäjähahmoteoriaa. Soikkelin mukaan rakastajasta voi tulla välittäjähahmo rakastetun ja tämän oman kehon välillä. Rakastettu katsoo itseään ikään kuin ulkopuolelta ja näkee itsensä rakastajansa silmin. Mitä hullaantuneempi rakastaja on rakastettuun, sitä haluttavampana ja rakastettavampana rakastettu itse alkaa itseään pitää, mikä taas johtaa ”keimailuun” ja haluttavuuden merkkien korostamiseen. Tämä taas



puolestaan ruokkii rakastajan halua ja synnyttää itseään ruokkivan kehän, jossa ulkopuolinen henkilö – rakastaja – synnyttää ja ylläpitää rakastetun autoeroottista halua. ”Vanha nainen hunningolla” -sanoituksen lyyrinen minä tukeutuu tähän samaan välittäjähahmon kaavaan. Kuten jo aiemmin luvussa 2.1. totesin, lyyrinen minä tahtoo yhden illan rakastajan löytävän hänen kadottomansa naiseuden, mutta loppujen lopuksi syrjähyppyn toinen osapuoli on hyvinkin välineellisessä roolissa. Mimeettisen minän ajatus ”Ja mä mietin kuinka mä ratsastin” paljastaa osaltaan mimeettisen minän itseensä kääntyneen halun. Sen sijaan, että puhuja miettisi allaan ollutta miestä, hän muistelee itseään ja omaa rooliaan tilanteessa. Soikkeli poimii *Akvaariorakkautta*-teoksesta samantapaisia esimerkkejä, joissa päähenkilö miettii ja arvioi itseään ja seksuaalisuuteen pohjaavan identiteettinsä onnistumista tarkastelemalla itseään ikään kuin ulkoapäin, tehden mielessään analyysyjä siitä, miltä itse näyttää seksin aikana tai millaiselta pariskunnalta he yhdessä rakastajansa kanssa näyttävät (mt., 113 ja 119).

Sekä *Akvaariorakkautta* -teoksen päähenkilö että ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin puhuja luovat identiteettiään ja minäkuvaansa seksi-intimiteetin avulla. Erinin tekstissä mimeettinen minä näyttää myös onnistuvan tavoitteessaan; tästä kertoo tekstin positiivinen ja valoisa ympäristön kuvaus mimeettisen minän palatessa kotiinsa yhden yön seikkailultaan. Mimeettinen minä havainnoi tuttua kotipihaa: ”Ei naapuri tehnyt lumitöitä eilenkään, vaikka juuri niin sovittiin [...] Puutarhatuoli lumen alta pilkottaa, en usko ett on kesä kaukana / vaikk on vielä pakkasta”. Arki sopimuksista luistavine naapureineen on säilynyt ennallaan, mutta mimeettisen minän mieli on valoisa; talvisesta kelistä huolimatta hän aavistelee jo kevättä. Mimeettisen minän kokema kevään tuntu heijastelee naishahmon kokemaa uutta seksuaalista heräämistä ja seksuaalisen naisidentiteetin elpymistä. Luonnon ja naisen rinnastaminen, sekä erityisesti naisen seksuaalisuuden kuvaus luonnon kautta, on perinteisesti kirjallisuudessa yleisesti käytetty ilmaisun keino. Etenkin 1800-luvulla, jolloin naisten seksuaalisuudesta ei vielä voitu kirjoittaa suoraan, käytettiin luonnon kuvausta tapana kuvata sitä, mistä ei voinut puhua (Aalto 2000, 104). ”Vanha nainen hunningolla” on muuten seksuaalisuuden suhteen aika suorapuheinen teksti, joten lyyrisen minän tunteiden kuvaus luonnon kautta tuskin motivoituu sopivaisuuskysymyksillä, eikä se muutoinkaan enää nykypäivän kontekstissa olisi samaan tapaan tarpeellista kuin ennen. Sen sijaan taustalla on pitkä kirjallinen traditio luonnon ja naisten rinnastamisesta. Lisäksi voidaan tulkinta, että mimeettisen minän arkiset, joskin iloisesti kevättä aavistelevat havainnot, kertovat osaltaan mimeettisen minän identiteettiprojektin onnistumisesta; tietoinen ratkaisu uskottomuudesta ei näytä aiheuttaneen tekstin minälle kriisiytymisen kokemusta, vaan pikemminkin rauhallisen ja tyytyväisen olon. Paluu omaan normaaliin arkeen näyttäytyy helppona ja keveänä, ja mimeettinen minä on sinut ratkaisunsa kanssa.

Jonkinlainen uudenlaiseen kokemiseen havahtuminen, heräämisen kokemus, on tuttu aihe klassisen aviorikosromaanin perinteestä. Esimerkiksi *The Awakening* -romaanissa nimensä mukaisesti korostuu

päähenkilön, Ednan, kokema muutos ja herääminen uudella tavalla omaan seksuaalisuuteensa (esim. Mazzarella 1997, 198). *Rouva Bovaryssa* puolestaan Emma Bovary aviorikoksen jälkeen katsoo itseään peilistä ja näkee itsensä kuin uutena ihmisenä. Naistutkimus-lehden artikkelissaan Minna Aalto (1996, 34) luonnehtiikin vaimon aviorikosta kuvaavia romaaneja naisten kehityskertomuksiksi, joissa kuvataan aikuisen naisen heräämisiä. Aallon mukaan niissä nainen herää romanttisen rakkauden tunteisiin, ja kamppailu moraalien ja halun asettaman ristiriidan kanssa muodostuu naisen kehityskertomukseksi. Rakastumisen jälkeen elämä ei enää ole entisensä, eikä paluuta menneeseen enää ole. Rakastumisen myötä nainen herää havaitsemaan oman elämänsä ja avioliittonsa tyhjyyden sekä oman seksuaalisen halunsa (Aalto 2000, 194). Myös ensimmäisiä suomalaisia naisten kirjoittamia romaaneja tutkinut Kati Launis on pohtinut heräämisen tematiikkaa esimerkiksi *Den Fallna* –romaanissa (1848), ja Aallon tapaan katsoo heräämisten kuvastavan naisessa tapahtuvaa kasvua ja kehitystä sekä naisten halua aktiiviseen toimijuuteen ja itsensä määrittelyyn. Aallon mukaan naisten kehitystarinoista puhuttaessa heräämisellä tarkoitetaan muutosta naisen tietoisuudessa. Romaaneissa kuvataan naisen tietoisuuden syvenemistä verrattuna aiempaan ja syvempää elämän merkityksen tajuamista. Herääminen sisältää muutoksen ja merkitsee tietoisuuden syvenemistä, kun taas nukkuminen viittaa tiedostamattomaan tilaan. (Aalto 2000, 40.) Uni ja nukkuminen liitetäänkin usein naiseuden kuvauksiin.

Hélène Cixous (2013, 77) rinnastaa nukkumisen passiiviseen naiskuvaan: ”Miehen unelma: rakastan häntä, poissaolevana haluttavaa, olemattomana ja riippuvaisena hurmaavaa. Sillä nainen ei ole läsnä siellä missä on. Niin kauan kuin hän ei ole siellä missä on. Kuinka mies silloin häntä katsookaan! Kun naisen silmät ovat kiinni, kun hän mahtuu miehen ymmärrykseen kokonaan, kun hän on pelkkä muoto miestä varten: ruumis hänen katseessaan”. Cixous’n tekstissä naisen unelmat ovat pelkkää unta, mutta nautintoon voi herätä (mt., 77). Myös Cixous siis nostaa esille heräämisen tematiikan, ja nimenomaan nautinnon kautta. Halu ja nautinto voivat herättää naisen unenomaisesta, passiivisesta tilastaan. Kati Launis (2005, 145–147) kirjoittaa nukkuvan naisen hahmosta tarkastellessaan *Den Fallna* -romaanin. Teoksessa Rudolph, johon naimisissa oleva naispäähenkilö Elisabeth rakastuu, tulee ensimmäistä kertaa Elisabethin elämään tämän nukkuessa ja ollessa tietämätön tilanteesta, ”poissa”. Näin Elisabethista tulee tietämättään Rudolphin objektivoivan ja erotisoivan katseen kohde. Launis korostaa erityisesti katseen merkitystä vallankäytön välineenä, nainen on passiivinen katseen kohde, jonka mies katseellaan ottaa haltuun. *Den Fallna* -romaanissa Launisen mukaan juuri romaanin alun nukkuva Elisabeth antaakin syyn lukea teoksesta naisen heräämiskertomus, sillä romaanin kuvasto suuntautuu alun nukkuvasta naisesta itseään ja elämäänsä uusin silmin katsovaan, muuttuneeseen naiseen.

Heräämisen aiheuma tulee omassa kohdeaineistossani vastaan Laura Närhen ja Anna-Leena Härkösen yhteissanoituksessa ”Tämä on totta”. Teksti kuvaa aviorikosta seuraavaa aamua. Mimeettinen minä herää ja

samalla tiedostaa ja muistaa uskottomuutensa, joka hänen nyt täytyy suhteuttaa ja sovittaa arkielämän todellisuuteensa: "Heräsin / Mä vielä olemassa olen / sydän lyö / se takoo hajalle mun unen / jokin ei nyt ole niin kuin oli eilen". Mimeettisellä tasolla tarkasteltuna mimeettinen minä konkreettisesti havahtuu unesta levottomuuteensa, ilmaisu "jokin ei nyt ole niin kuin oli eilen" antaa ymmärtää, ettei nainen heti pysty hahmottamaan ja jäsentämään tunnettaan. Edellisen illan uskottomuus on muuttanut jotain, mutta mitä ja millä seurauksilla, sitä mimeettinen minä ei vielä oikein itsekään ymmärrä tai aavista. Epämääräinen tunne muutoksesta ja pelko seurauksista pidättää mimeettistä puhujaa vielä tovin vuoteessa, hän ei haluaisi vielä nousta ja kohdata todellisuutta: "Peite päälläni on niin kuin painajainen / Silmät kii mä vielä vähän tässä makaan / nukahtaa en uudestaan voi todellakaan." Retorisella tasolla teksti kuitenkin kertoo enemmän, sellaistaakin, mitä mimeettinen taso ei tahdo myöntää. Tulkitsen lyyrisen minän heräämisen kuvauksen olevan samalla allegorinen kuvaus lyyrisen minän ymmärryksestä, ettei hän enää voi jatkaa alkuperäistä suhdettaan. Säkeet "heräsin / mä vielä olemassa olen" paljastavat lyyrisen minän kokemuksen hänen havahtuessaan tunnistamaan ja tiedostamaan omat halunsa ja tarpeensa yksilönä. Tätä tulkintaa tukevat myös seuraavat säkeet: "Sydän lyö / se takoo hajalle mun unen". Sydän on hyvin vakiintunut rakkauden ja ihmisen sisimpien tunteiden metaforana. Uni taas asettuu tulkinnassani edustamaan lyyrisen minän vakiintunutta elämää ja parisuhdetta, johon hän on sopeutunut, kulkenut ikään kuin unissaan, havahtumatta todella miettimään, mitä kaipaa. "Sydän" edustaa lyyrisen minän tunteita, jotka leimahtavat syrjähyppyn rajanylityksen jälkeen niin voimakkaiksi, ettei lyyrinen minä voi niitä enää ohittaa. Lyyrisen minän tunteet, oli kyseessä sitten rakkaus syrjähyppyn toista osapuolta kohtaan tai kokemus heräämisestä oman elämän ja suhteen tyhjyyteen tai tyydyttämättömyyteen, rikkovat hänen tähänastisen, unenkaltaisen todellisuutensa. Myös peitteen rinnastuminen painajaiseen tukee tulkintaani: jos lyyrisen minän vakiintunut parisuhde ja tähänastinen arki rinnastuu uneen, on peite vahvasti nukkumiseen liittyvänä elementtinä looginen jatke unimetaforalle. Peite voi symboloida esimerkiksi sitoutumista, suhteessa pysymisen paineita ja lyyriselle minälle puolisona asetettuja odotuksia, jotka nyt näyttäytyvät lyyriselle minälle ahdistavina ja painostavina. Peite voi viitata myös salailuun ja peittelyyn. Uskottomuus itsessään tietysti on jotain, mitä lyyrinen minä piilottelee, mutta suhteessa parisuhteeseen ja siihen liittyviin unimetaforiin peite voisi viitata myös siihen, ettei lyyrinen minä koe voivansa olla parisuhteessa aidosti oma itsensä, vaan että hänen täytyy peitellä ja piilotella jotakin itsestään.

Oivallus muutoksesta on lyyriselle minälle suuri ja pelottava, se vaatii sulattelua: "Silmät kii mä vielä vähän tässä makaan / nukahtaa en uudestaan voi todellakaan". Lyyrinen minä aikoo siis vielä jonkin aikaa ainakin päällisin puolin jatkaa entistä elämäänsä, mutta tiedostaa jo, ettei pysty enää katsomaan suhdettaan samalla tavalla kuin ennen. Uskottomuus paitsi havahduttaa lyyrisen minän katsomaan uusin silmin parisuhdettaan, elämäänsä ja omia toiveitaan, myös muuttaa tämän käsitystä omasta itsestään. Sae "Luulin et parempi mä oisin" antaa ilmi lyyrisen minän minäkuvan muutoksen ja uskottomuuden mukanaan tuoman huonouden

tunteen. Lyyrinen minä myös pohtii: ”Huomaako musta sitä kukaan / että lähdin eilen vieraan mukaan / haen lehden / Koitan olla tavallinen / luen kauppalistan”. Lyyrinen minä tuntee jonkin itsessään muuttuneen niin merkittävästi, että epäilee sen näkyvän hänestä päälle päin. Saarikoski (2012, 109) toteaa huoruuden leimana olevan hyvin yleinen arkikielen metafora; huorittelua kokeneet naiset kokevat usein, että heillä on ”leima otsassa”. Saarikoski kirjoittaa, että kasvoissa oleva leima on persoonassa; kyseessä on sosiaalinen identiteetti, jotain, mitä ihminen olettaa muiden itsestään ajattelevan tai miten hän itse näkee itsensä muiden silmissä. Saarikosken mukaan kuva kertoo sosiaalisen identiteetin hallinnan menetyksestä, kokemuksesta siitä, että ihminen ei itse voi vaikuttaa siihen, mitä muut hänestä ajattelevat. Saarikoski kuvaa leiman tuntemista sen sisäistämiseksi, tietoisuudeksi siitä, että muut näkevät leiman. Tieteellisenä käsitteenä Saarikoski kuvaa leimaa poikkeavan ja pilatun identiteetin omaksumisen malliksi. Huoran leima on ulkopuolelta annettu, muiden määrittelemä identiteetti (Saarikoski 2012, 110).

”Tämä on totta” -tekstin lyyrinen minä aavistelee ja odottaa jo leimaa, vaikka kukaan ei välttämättä tiedäkään hänen syrjähypystänsä. Lyyrinen minä yrittää välttää tai viivästyttää leimautumistaan ”olemalla tavallinen”, mikä kuitenkin tuntuu nyt puhujasta teennäiseltä ja hankalalta. Tavallisena esiintyminen rakentuu arkisille asioille, kaupassa käynnille, kauppalistan lukemiselle ja lehden haulle. Pienet arkiset asiat synnyttävät selvän kontrastin lyyrisen minän tunnemyllerrykselle. Se, että hänen täytyy niissäkin ihan erikseen yrittää tavoitella tavallisuutta ja normaalia, kertoo osaltaan siitä, miten herkästi lyyrinen minä uskoo paljastuvansa ja saavansa leiman otsaansa. Oli nainen millainen tahansa, hän voi helposti tulla leimatuksi jollakin tavalla ”vääränlaiseksi”; nainen voi olla ”hysterikko”, ”kylmä”, ”frigidi”, ”huora”, ”pihtari”, ”neuroottinen” ja niin edelleen (Saarikoski 2012, 27). Kunnollisen ja ”siivon” naisen ei pidä herättää huomiota, ja lehden haku sekä ruokaostokset sopivat hyvin ”arkisen naisen” kuvaan.

Uusi ja vieras identiteetti voidaan lukea myös säkeistä: ”Olkapää, hiukset huulet / Muistavat vielä salaisuuden / Sen toisen”. ”Se toinen” voi tietenkin, jopa oletusarvoisesti, viitata vakituiseen parisuhteen ulkopuoliseen seksikumppaniin, mutta oman tulkintani mukaan ilmaisu voi viitata myös lyyrisen minän kokemukseen itsestään. Lyyrisen minän oma toiminta näyttäytyy hänelle vieraana, kuin jonkun toisen tekemisinä. Säkeet: ”Muistavat vielä salaisuuden / Sen toisen”, voidaan lukea niin, että ”Se toinen” on itsessään salaisuus, mutta myös niin, että kyseessä on ”Sen toisen” salaisuus. Näin lyyrinen minä etäännyttää uskottomuuden itsestään ja arjestaan. Samoin ilmaus ”lähdin eilen vieraan mukaan” viittaa paitsi konkreettisesti vieraaseen henkilöön, myös puhujaan itseensä, siihen yllättävään, vieraaseen puoleen hänestä itsestään, jota hän seurasi päätyessään uskottomuuteen. Vieraus ja kahdeksi jakautuminen näkyy myös ”Toinen”-tekstissä, jossa lyyrinen minä puhuttelee omaa vakituista kumppaniaan: ”En ollut siinä / en ees ajatellut sua”. Tässä sanoituksessa lyyrisen minän oman todellisen itsen poissaolo tulee esiin suhteessa lyyrisen minän omaan vakituiseen kumppaniin; puhujan ajatukset ja todellinen läsnäolo pakenevat toisen

miehen luo. Tulkintani mukaan tässäkin on kyseessä sovellutus ”unissakulkeneen”, omaa elämäänsä tiedostamattomana eläneen naisen heräämisestä: lyyrinen minä on jo herännyt, hänen ajatuksensa ja todellinen läsnäolonsa ovat jo toisaalla, mutta koska hän edelleen roikkuu valheellisessa suhteessa, jatkuu hänen ”nukkumisensa” vakituisen kumppanin luona. Nainen on siis eräänlaisessa välitilassa, jossa tiedostaa jo poissaolonsa, mutta ei ole onnistunut vielä tekemään konkreettista ratkaisua lähtemisestä. Tavallaan ”Toinen”-tekstin lyyrinen minä on juuri siinä tilassa, jota ”Tämä on totta” -tekstin puhuja kuvaa: hän makaa silmät kiinni, mutta ei pysty enää nukahtamaan.

Klassisista aviorikosromaaneista tuttu heräämisen tematiikka elää selvästi näissä kohdeaineistoni pop-sanoituksissakin, joskin muodoiltaan vaihdellen. ”Toinen” ja ”Tämä on totta” -teksteissä lyyrisen minän identiteetin muutos on tälle itselleen yllättävä ja hämmentävä seuraus uskottomuudesta. Tämä selittyy varmasti paljolti sillä, että näiden kahden tekstin puhujat eivät ole tahallisesti ja harkiten hakeutuneet vakituisen suhteen ulkopuoliseen suhteeseen tai ainakaan eivät ole tiedostaneet mahdollisia seurauksia ja minäkuvalleen koituvia muutoksia etukäteen. Siinä mielessä nämä lyyriset minät ovat heräämiskokemuksineen lähempänä klassisen aviorikosromaanin sankarittaria, joille seksuaalinen herääminen ja elämän tyhjyyden tiedostaminen sekä toisaalta oma normeja rikkova käytös näyttäytyvät yllättävinä ja kauhistuttavinakin asioina. Sen sijaan ”Vanha nainen hunningolla” -tekstin puhuja on pohtinut asiaa etukäteen, ja identiteetin muutos ja korjaaminen juuri seksin kautta on hänelle jonkinlainen täsmäratkaisu omassa parisuhteessa kolhiintuneen seksuaalisen naisidentiteettinsä ongelmaan. ”Vanha nainen hunningolla” ei ehkä olekaan siinä mielessä perinteinen heräämiskertomus, että oikeastaan jonkinlaisen ensimmäisen heräämisen on täytynyt tapahtua jo hieman ennen tekstin tapahtumia; tämä teksti on ennemminkin jatkumoa sille, että lyyrinen minä on havahtunut kaipaamaan muutosta elämässään ja itsessään. Tässä mielessä ”Vanha nainen hunningolla” onkin ikään kuin uuden ajan sovellus tutusta naisen heräämisen ja uskottomuuden yhdistävästä tematiikasta – sen sijaan, että rakastuminen ja uskottomuuteen lankeaminen olisi naisen kriisiin herättävä tekijä, on Erinin tekstissä nainen hyvinkin tietoinen omasta elämästään ja ratkaisuisistaan, ja uskottomuus on sekin harkittu ja tietoisesti punnittu riskinotto, jota nainen käyttää oman naisidentiteettinsä täydellistämiseen. Siinä, missä 1800-luvun aviorikosromaaneissa naisen herääminen johti yleensä naisen tuhoon, ja juuri ennen kuolemaa saatuun moraaliseen oivallukseen siitä, että olisi pitänyt elää toisin (Aalto 2000, 46), oman kohdeaineistoni teksteissä naisilla on valinnanmahdollisuuksia, tilaa tehdä erilaisia ratkaisuja ja seurata omia tarpeitaan ilman ehdotonta tuomiota.

### 3.2 ”Päälaelta kantapäihin” – nautinto ja syyllisyys

Tässä luvussa tarkastelen aineistoni tekstien puhujien uskottomuudesta seuranneita tunteita. Kiinnitän huomiota siihen, miten teksteissä käsitellään toisaalta seksuaalista halua ja nautintoa, toisaalta uskottomuuden synnyttämiä negatiivisia tunteita kuten syyllisyyttä ja häpeää. Vertailen näitä uskottomuuden seurauksia vanhan aviorikosromaanin lajin konventioihin. Lisäksi pohdin niiden suhdetta psykoanalyttisiin sekä myös sosiologisen kulttuurintutkimuksen näkemyksiin naisen seksuaalisuudesta ja siihen liittyvästä problematiikasta.

Tutkimuksessaan *Kerrotut naiset – Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä* Kati Launis (2005, 161–162) nostaa yhdeksi merkittäväksi 1800-luvun aviorikosromaanin määritteleväksi – ja myös aikaansa nähden hyvin radikaaliksi – piirteeksi sen, että aviorikosromaanin laji edellytti aina ainakin jollakin tasolla naisen seksuaalisen halun tunnustamista ja ilmaisemista. Launis huomauttaa, että aikansa kontekstissa tämä tarkoitti sitä, että romaaneissa täytyi ilmaista jotain ”mahdotonta”, jotain, mitä ”ei ollut”. Kyse on siitä, että 1800-luvun lopulle asti naisia ei pidetty seksuaalisina olentoina, vaan naisen seksuaalinen halu nähtiin vain passiivisena ihailu- ja antautumisviettinä, jonka perimmäinen vaikutin oli äitiyden kaipuussa. Seksuaalisuus sidottiin tiukasti äitiyteen ja avioliittoon, ja kaikki avioliiton ulkopuolinen seksuaalisuus nähtiin kunnialliselle naiselle mahdottomana alueena, jonka koko olemassaolo kiellettiin jyrkästi. Naimattomilta naisilta absoluuttinen sukupuolimoraali kielsi oikeuden seksuaaliseen haluun, ja sama koski tietenkin naimisissa olevien naisten avioliiton ulkopuolelle suuntautuneita seksuaalisia haluja. Koska suora seksuaalisen halun kuvaaminen ei ollut mahdollista, paikattiin 1800-luvun aviorikosromaneissa mahdottoman kuvaaminen esimerkiksi kuvaamalla musiikin aiheuttamia vahvoja kokemuksia ja tunnekuohuja. Esimerkiksi valssin pyörteissä kavaljeerin käsivarsille pyörtyvässä naisessa voidaan lukea tämän kestäkyvylle ylivoimaiseksi käyvä intohimon vyöry. (Launis 2005, 163.)

Nykyään naisen seksuaalisen halun kuvaaminen, olemassaolon tunnustamisesta puhumattakaan, ei enää ole ylittämätön tabu, vaan kirjallisuudessa ja muutenkin taiteessa ja populaarikulttuurissa asiaa on käsitelty suhteellisen avoimesti jo pitkään. Tästä huolimatta naisen seksuaalinen halu näyttäisi edelleen olevan jonkinlainen mysteeri. Sukupuolentutkimuksen päivillä marraskuussa 2014 alustuksen pitänyt Marika Haataja on tutkinut sukupuolta ja seksuaalisuutta seksologisessa tiedontuotannossa, ja hänen mukaansa naisen seksuaalinen halu yhä nykyäänkin näyttäytyy hänen tutkimissaan seksologian tietokirjoissa ikään kuin miinusmerkkisenä; siitä puhutaan vain ongelmien kautta. Naisen seksuaalisesta halusta puhutaan vain silloin, kun sitä ei ole, ja halun puute aiheuttaa ongelmia parisuhteessa. Tällöin nainen pyritään erilaisten ”halun harjoitelmien” avulla ohjaamaan kohti ihanteellista heterofeminiinistä seksuaalisuutta ja normatiivista halua.

(Haataja, 2014) Naisen halun problemaattisuudessa näkyikin yhä edelleen ajatusmalli, jonka mukaan hyvä nainen on miehen halun kohde, mutta ei itse aktiivisesti halua seksiä (Saarikoski 2012, 164). Tältä pohjalta onkin kiintoisaa tarkastella aineistoni pop-sanoituksia naisen halun ilmaisun näkökulmasta.

Koska avioliiton ulkopuolelle suuntautuva naisen seksuaalinen halu oli vielä 1800-luvulla niin vahvasti tuomittua, oli 1800-luvun aviorikosromaneille tavallista, että uskonon nainen sai lopuksi törkeästä normirikkomuksestaan rangaistuksen, yleisimmin oman kuolemansa tai lapsen menettämisen muodossa (Isomaa 2013, 60, 63 ja Launis, 2005, 130). Kati Launis (2005, 171) nostaakin Wendela Randelinin *Den Fallna* -romaanin esille poikkeuksena aviorikosromaanien normista siinä mielessä, että aviorikkojanainen jää henkiin ja rangaistuksen aviorikoksesta kärsii mies. Tosin tässäkin tapauksessa naispäähenkilö ei pääse helpolla, vaan hyvitys – lopulta täytäntöönpanemattomasta – aviorikoksesta syntyy vuosien katumuksen, yksinäisyyden ja uskonnollisen herätyksen tuoman puhdistautumisen kautta (mt.,190).

Yhdessäkään oman aineistoni tekstissä ei uskottomuudesta seuraa niin vakavia ja kohtalokkaita seurauksia kuin perinteisissä ja moraaliltaan ankarissa klassisissa aviorikosromaneissa. Kuitenkin syyllisyys ja katumus ovat läsnä myös minun kohdeaineistossani. Esimerkiksi Maija Vilkkumaan tekstissä ”Yksi” Lyyrinen minä joutuu kärsimään hintaa ratkaisuihistaan, mutta paljon aviorikosromaanin perinteitä kohtuullisemmassa mittakaavassa: ”Tänään vielä on jäljellä / murheen laakso ja huolten vuori / ja päätä kiertävä ikävä / mä oon liian vanha ja liian nuori”. Tekstin Lyyrinen minä käy läpi surun, murheen ja ikävän tunteita aiemman suhteensa loppumiseen liittyen. Säkeestä ”mä oon liian vanha ja liian nuori” kuvastuu epävarmuus. Lyyrinen minä tuskittelee siirtymävaiheeseen liittyviä isoja kysymyksiä ja kaiken uudelleen aloittamista. ”Liian vanhalla” tulkitsem tässä viitattavan siihen, että puhuja pelkää intohimoisen rakastumisen olevan jotain, mikä ei enää kuulu hänelle. Hän ehkä ajattelee, että hänen pitäisi olla jo vakiintunut, ehkä perustamassa perhettä, eikä suinkaan aloittaa kaikkea taas alusta, uutta parisuhdetta tai yksin elämistä. ”Liian nuori” taas voidaan käsittää niin, että kaikesta huolimatta Lyyrinen minä kokee olevansa liian nuori jättääkseen seuraamatta intohimonsa ja sydämensä ohjausta ja naulatakseen itsensä kiinni nykyiseen suhteeseensa. Vilkkumaan tekstistä ei oikeastaan käy selvästi ilmi, päätyykö Lyyrinen minä suhteeseen rakastajansa kanssa, vai jääkö yksin. Kuitenkin tekstistä on selkeästi luettavissa ero vakituisesta parisuhteesta: ”Tänään tuuli on jäätävä / ja sanat maistuvat itkuisilta / mä käyn kolmesti kylvyssä / siellä missä sä oot on ilta” Säe ”siellä missä sä oot on ilta” voi viitata paitsi suureen maantieteelliseen etäisyyteen, myös siihen, että suhde on tullut tiensä päähän. Siellä missä tuo toinen ihminen on, ei enää ole tekstin minälle mitään uutta eikä valoisaa. Kolmesti kylpeminen viittaa konkreettisesti rituaalinomaiseen puhdistautumiseen. Heidi Grönstrandin (2005, 206–207) mukaan seksuaalisuuteen ja vietteihin liittyvästä liasta puhdistautuminen on yleinen aihekirjallisuudessa etenkin naishahmojen kohdalla. Vilkkumaan tekstissä ovat läsnä sekä ajatus puhdistautumisesta että murhe ja suru, mutta varsinaisesta katumuksesta tai pyrkimyksestä entiseen ei puhdistautumisessa ole kyse: kuten totesin

luvussa 2.2, lyyrinen minä on tehnyt selkeän, tietoisien päätöksen seurata tunteitaan. Puhdistautuminen huonon naisen tahrasta on kuitenkin mukana ikään kuin siirtymäriittinä. Tekstissä korostuu tilanteen väliaikaisuus, säkeistöistä kolme alkaa sanalla ”tänään”. Etenkin säkeet ”Tänään vielä on jäljellä / murheen laakso ja huolten vuori” antavat ilmi, että murhe ja suru ovat väliaikaisia ja ohimeneviä. Ilmaisuna ”tänään” sisältää myös oletuksen, että jo huomenna asiat voivat olla toisin.

Luvussa 2.2 käsittelin ”Yksi”-tekstin viittaamista Raamattuun. Myös ”murheen laakso” liittyy Vilkkumaan tekstin kristilliseen kontekstiin viitaten Virsikirjan virteen 627, jonka ensimmäiset säkeet kuuluvat: ”Elämä murheen laaksossa / on vain kuin pelkkä varjo / vaan elon uuden taivaassa / Jumala meille tarjoo”. Virressä muutoinkin korostuu ihanan tuonpuoleisen odotus: ”Suurinkin onni maallinen / niin usein päättyy vaivaan. / On köyhää korkein riemu sen / rinnalla riemun taivaan”. Vilkkumaan tekstin asettaminen rinnakkain virren kanssa vahvistaa tulkintaani lyyrisen minän erosta ja uuden suhteen toivosta. Viittaus virteen nostaakin uuden rakkauden suorastaan rinnakkain taivaallisen ilon ja riemun kanssa. Varsinaisesta uskottomuudesta saadusta seksuaalisesta nautinnosta ei Vilkkumaan ”Yksi”-tekstissä kuitenkaan puhuta, joskin puhujan todetessa, etteivät yhteisön jeesustelut merkitse mitään, sillä ”ne ei heli ja polta sun rintaa”, rinnan polte ja helliminen yhdistyvät uuteen rakkauteen, mikä voidaan lukea viittauksena voimakkaisiin rakkauden tunteisiin ja myös seksuaaliseen haluun ja nautintoon. Seksisuhde kuitenkin tarjotaan tekstissä lukijan tietoon vain pienin, joskin selkein vihjein. Kuten jo luvussa 2.2 totesin, pöydällä lojuva *Anna Karenina* antaa selvän intertekstuaalisen vihjauksen aviorikoksen suuntaan. Lisäksi juuri naisen puhdistautumisen kuvauksessa konvention tuttuus johtaa ajatukset ”likaiseen” seksiin. Myös samasta lähteestä juovat tiikeri ja peura voidaan nähdä viittauksena seksiin ja uskottomuuteen, naisen ”itsensä jakamiseen” kahden miehen kesken. Nainen ja vesi liitetään usein symbolisella tasolla yhteen, ja naiskirjallisuudessa vesielementtejä on käytetty usein naisen seksuaalisuuden ja halun ilmaisimina (Aalto 2000, 104). Naisen olemuksessa nähdään olevan symbolisella tasolla jotain mystistä, vaikeasti hallittavaa ja hahmotettavaa, virtaavaa ja nestemäistä; nainen on myös ”elämän lähde” (de Beauvoir 2009, 329 ja Reenkola 2004, 152).

Laura Närhen ja Anna-Leena Härkösen tekstissä ”Tämä on totta” uskottomuuteen liittyvä nautinto ja sen tuottama syyllisyys kietoutuvat vahvasti yhteen, eikä kumpikaan täysin syrjäytä toistaan. Ensilukemalta teksti näyttää painottavan syyllisyyttä ja unohtavan uskottomuuteen liittyneen nautinnollisen puolen ilmaistessaan suoraan häpeän tunteen ja ajatuksen petoksesta: ”Päälaelta kantapäihin / Sormista silmäluomiin / Tunnen mä vielä kosketuksen / Sen toisen / Kaula ja korvanlehdet / Olkapäät, hiukset, huulet / Muistavat vielä salaisuuden / Sen toisen // Katoamaan / Tätä petosta en saa [...] Unohtumaan / Mä häpeää en saa”. Petoksesta ja häpeästä puhuvat säkeet ovat kertosaakeistössä, joten ne toiston myötä painottuvat tekstissä erityisesti. Vaikka tekstissä ei suoraan myönnetäkään nautinnon näkökulmaa, tulkitsen kuitenkin kyseessä olleen nimenomaisesti nautinnollisen kohtaamisen. Edellä esittämässäni esimerkkitulkinnassa teksti



kiinnittää yksitellen huomion eri ruumiinosiin seuraillen näin kuvatun kosketuksen kulkua. Lyyrisen minän kokemus on kokonaisvaltainen, muisto kosketuksesta tuntuu pääläeltä kantapäihin. Samaan aikaan mielikuva kosketuksesta muotoutuu hyvin herkäksi ja aistilliseksi; huomion kiinnittyminen yksittäisiin, pieniin kehonosiin kuten silmäluomet ja korvanlehdet synnyttää vaikutelman kiireettömyydestä ja hellyydestä, etenkin, kun nuo osat eivät erityisen suorasukaisesti liity seksiin. Pikemminkin kehon yksityiskohtiin keskittyvä kosketus yhdistyy ajatuksiin romanttisesta, rakastavasta ja hellästä kosketuksesta.

Kosketuksen synnyttämä mielihyvä kuitenkin pyrkii jäämään tekstissä lyyrisen minän syyllisyyden ja häpeäntunteiden varjoon. Lyyrinen minä tuntee eilisen pimeänä painona, jota ei pysty unohtamaan. Kuitenkin tekstin kuvakieli-ilmaisussa on näkyvillä ristiriita: myöhemmin tekstissä lyyrinen minä toteaa ”Kirkkaana kaiken muistan / Eilistä päässä toistan / Luulin et parempi mä oisin”. Ensi silmäyksellä nämä pimeys ja kirkkaus eivät välttämättä näyttäyty ristiriitaisina, sillä ”kirkkaana muistamisen” voi toki lukea vain selvänä muistikuvana, joka aiheuttaa lyyriselle minälle huonoa omaatuntoa. Kuitenkin kolmeen säkeen säkeistökontekstissaan ilmaisu tarjoaa myös toisen tulkinnan: lyyrinen minä toistaa eilistä mielessään ja muistaa tapahtumat kirkkaana; valoisana, seesteisenä ja kauniina. Tätä tulkintaa tukee se, että ilmaisua on käytetty nimenomaan muodossa ”kirkkaana”, jolloin se viittaa enemmänkin mielikuvaan muistamisen kohteesta kuin muistamisen tapaan (vrt. ”kirkkaasti kaiken muistan”). Näin tulkittuna lyyrisen minän ajatus ”Luulin, et parempi mä oisin” kertoo enemmän lyyrisen minän ristiriitaisista tunteista ja täydellisen katumuksen puutteesta kuin todellisesta syyllisyyden- ja huonommuudentunteesta itse tapahtuneen vuoksi.

Tulkintani mukaan lyyrinen minä häpeääkin ennen kaikkea omaa nautintoaan. Tulkintaani tukee säkeistöjen välinen siirtymä, jossa ennen edellä esittämääni esimerkkiä ”kirkkaana muistamisesta” edeltävä säkeistö päättyy: ”Vielä uskottelen / että eilinen on pelkkä paha uni / Kunnes taas tulee se pimeä tulee”. Juuri ”kirkkaana muistaminen” ja tapahtumien toisto lyyrisen minän mielessä rinnastuvat mainittuun pimeään. Lyyrinen minä uskottelee itselleen tapahtuneen olleen pelkkää pahaa unta: jotain ei-todellista, lopulta merkityksetöntä ja ennen kaikkea, pelkästään pahaa. Kuitenkaan hän ei voi välttää sitä, että yhä uudestaan palaa ajatuksissaan aistillisen kosketuksen muistoon, eikä voi ajatella tapahtunutta yksinkertaisesti pelkästään pahana, vääränä kokemuksena ja virheenä, vaan joutuu myöntämään siitä saamansa nautinnon, mikä tekee puhtaasta katumuksesta vaikeampaa. Teoksessaan *Intohimoinen nainen - Psykoanalyttisiä tutkielmia halusta, rakkaudesta ja häpeästä* Elina M. Reenkola (2004, 94–95) kirjoittaa häpeästä vahvasti naisen sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta leimaavana elementtinä, jonka kanssa nainen joutuu taistelemaan läpi elämänsä. Reenkola huomauttaakin, että jopa suomenkielinen naisen ulkoisia sukupuolielimiä merkitsevä sana häpy tarkoittaa myös häpeää ja häveliäisyyttä. Sana häpy liittäkin naisen sukupuolisuuden ja häpeän yhteen lähtökohtaisesti jo sanaston tasolla. Reenkolan (mt., 96–97) mukaan nainen häpeää ja pelkää omaa haluaan, lihallista nautintoa ja intohimoa, sillä ne yhdistyvät syntisyyteen, irstauteen,

likaisuuteen ja huoruuteen sekä hallinnan ja itsehillinnän menetykseen. Onkin kiinnostavaa ja Reenkolan ajatuksiin suhteutettuna suorastaan naisen sukupuolisuudelle leimallista, että juuri häpeä on se tunne, joka ”Tämä on totta” -tekstissä tulee erityisesti esiin.

Kuten jo aiemmassa luvussa totesin, häpeä on esillä myös ”Toinen”-sanoituksessa, joskin siinä häpeä loistaa poissaolollaan: lyyrinen minä toteaa, ettei tunne edes häpeää. Häpeäntunne näyttäisi siis olevan jonkinlainen ”minimivaatimus” ja osoitus siitä, ettei uskonon nainen olisi täydellisen turmeltunut. Onkin ristiriitaista, että ”Toinen”-tekstin lyyrinen minä antaa ymmärtää, ettei tunne juuri mitään, mutta kuitenkin sanoo: ”Etkö sä näe yhtään, miten arvoton olenkaan / Kuka hullu nyt kyljessänsä kyytä hoivaa”. Lyyrinen minä kuvaa itseään arvottomaksi, mikä kielii aika vahvoistakin sisäisen ristiriidan tai huonommuuden tunteista. Saarikosken (2012, 144–145) mukaan rakkaus ja ”huoruus” ovat toisensa poissulkevia ja määrittelevät toisiaan vastakohtakategorian tavoin. Seksuaalisuudeltaan ”huonoksi” leimattu tyttö saattaa siksi tuomita itsensä kelpaamattomaksi rakkauteen ja siksi yllättäen katkaista vallan kelvollisen seurustelusuhteen. Tämä ei kuitenkaan välttämättä yksioikoisesti päde ”Toinen”-tekstin kohdalla. Lyyrinen minä nimittäin pohtii, josko tahallinen suhteen huonontaminen saisi vakituisen kumppanin itse irrottamaan suhteesta, ja tästä herääkin kysymys, onko kyseessä niinkään puhujan aito itsesyytös ja katumus vai enemmänkin jonkinlainen roolinotto, pintapuolinen huonon naisen osaan asettuminen sekä turhautuminen tyydyttämättömässä suhteessa roikkumiseen. Parjaamalla parisuhteen toista osapuolta sokeudesta ja tyhmyydestä lyyrinen minä pystyy siirtämään vastuuta suhteen pitkittymisestä pois omalta kontoltaan ja välttämään vaikean ratkaisun tekemisen itse. Syyllisyydentunteet ovat ”Toinen”-tekstissä esillä, mutta sen sijaan nautintoa tai ylipäättään lyyrisen minän uskottomuuteen liittyviä positiivisia tunteita ei tekstissä näy. Lyyrisen minän puhe keskittyy itsensä soimaamiseen ja oman ”pahuutensa” alleviivaamiseen.

Ylipäättään aineistoni teksteissä seksuaalisesta halusta ja nautinnosta puhutaan yllättävänkin vähän ja peitellysti. Seksuaalinen halu jää helposti ääneensanomattomaksi, tai se, kuten itse seksiaktikin, täytyy lukea tekstistä pienten vihjeiden turvin. Itse seksiä merkitään aukolla ja kiertelyllä. Launis (2005, 165) toteaa, että kun seksiakti tai seksuaalisuus tuodaan esiin negaationa tai aukkona, se alkaa kiinnostaa lukijaa erityisesti ja nousee siksi korostaisesti esiin. Tämä pätee hyvin omaankin aineistooni. Seksistä ei puhuta suoraan, mutta juuri siksi sen läsnäolo tekstissä ja rivien väleissä muotoutuu niin vahvaksi. Esimerkiksi Chisun ”Kerrasta poikki” -tekstissä lyyrisen minän seksuaalinen halu ja tunnekuohu näyttäytyy hyvinkin 1800-luvun aviorikosromaaneiden konventioista lainaavana ylivoimaisena, käsitteellistämättömänä kuohuna, joka saa naisen horjumaan ja toimimaan vastoin normia. Pelkkä tietoisuus miehen läsnäolosta saa lyyrisen minän horjumaan ja hänen kaupunkinsa sekaisin. Avionrikkojanainen on täydellisen kaaoksen ja tottelemattomuuden merkki; avionrikkojanainen särkee sosiaaliset sopimukset naisen paikasta ja ilmentää siten kaikkea sitä, mikä naiseudessa on vaarallisesti sosiaalisten rajojen ulkopuolella (Launis 2005, 196).

Chisun tekstin säkeet ”Mä arvaan, sä tulit takaisin / Mun kaupunkiin, jonka taas pistät sekaisin”, vahvistavat mielikuvaa naisen aviorikoksesta koko sosiaalista yhteisöä ravistelevana kriisinä. Lyyrisen minän seksuaalista halua tai seksuaalisia tekoja ei kerrota suoraan, niihin viitataan vain pienin vihjein, mutta niin selvästi, ettei epäselvyyttä viittauksen kohteesta pääse syntymään. Jo tekstin otsikko ”Kerrasta poikki” antaa vahvan viitteen ja odotusarvon tekstin tematiikasta, sillä se viittaa peittelemättä Tarja Ylitalon esittämään samannimiseen 1980-luvun hitti-iskelmään, jossa puolestaan ilmaistaan selkeästi mistä on puhe: tekstin puhuja ei suvaitse pettämistä eikä aio jakaa puolisoaan muiden kanssa. Viittaamalla suoraan tuttuun iskelmään Chisun teksti lainaa uskottomuuteen liittyvän tulkintakehyksen toiselta tekstiltä.

Artikkelissaan ”Aviorikos vuosisadanvaihteen naiskirjallisuudessa” Minna Aalto (1996, 31) toteaa, että aikana, jolloin naisen halusta ei voinut puhua, naisen halu oikeutettiin joko kokemuksen ylevöittämisellä ja henkistämällä tai sijoittamalla se johonkin tietoisesta tajunnan ja järjen tuolle puolen. Aalto mainitsee tästä esimerkkinä Maila Talvion *Kaksi rakkautta* (1898), jossa vaimon joutuessa rakastajan syliin, lakkaa hänen tietoisuutensa toimimasta ja hän irtaantuu arkitodellisuudesta. Lisäksi Aallon mukaan 1800-luvun kirjallisuudessa naisen seksuaalinen halu on usein tälle itselleen tiedostamatonta, ja nainen on omien tiedostamattomien tunteidensa vanki sekä miehen erotisoivan katseen kohde. Hieman samantapainen naisen halun kuvaamisen tapa näkyy myös ”Kerrasta poikki” -tekstissä. Naisen halu näyttäytyy tekstin retorisella tasolla epämääräisenä voimana, jonka vangiksi mimeettinen minä jää heti joutuessaan rakastajansa vaikutuspiiriin. Jopa tekstin mimeettisen minän paitansa alle pukema punainen pitsi, joka nähdäkseni lopulta todella kertoo nimenomaisesti tekstin puhujan omasta päätöksestä ja ratkaisusta, on tekstin retorisella tasolla naamioitu ikään kuin itsestään hänen ylleen ilmaantuneeksi: ”silti tänään vain vuoksi varmuuden / mun paidan alla poltaa pitsi punainen”. Rakastajaa varten puettu punainen pitsi myös asettaa mimeettisen minän perinteiseen asemaan miehen katseen kohteena, mutta se, että nainen on kuitenkin itse pukeutunut pitsin ylleen, tekee naisesta aktiivisen toimijan ja pitsisistä alusvaatteista seksuaalisen halun tietoisesta ja norminmukaisesta performatiivista. Tekstin kokonaistulkinnassa mimeettinen minä näyttäytyy aktiivisena ja tietoisesti toimivana, haluavana naisena, mutta tekstin retorisella tasolla minä piilottaa toimijuutensa halun kuvauksessa vanhojen konventioiden taakse, mikä on omiaan häivyttämään naisen vastuuta omista toimistaan.

Seksistä puhutaan kierrellen myös Mariskan tekstissä ”Suloinen myrkyneittäjä”. Tekstissä viitataan mimeettisen minän rakastajaan, mikä synnyttää oletuksen sekä romanttisesta että seksisuhteesta, mutta muutoin tekstin retorisella tasolla puhe seksuaalisuudesta tai mimeettisen minän haluista jää pienten vihjausten varaan. Yhtenä tällaisena mimeettisen minän ruumiillisuuteen ja seksuaalisiin haluihin viittaavana vihjeena voi tulkita sen, että tämä kutsuu tekstissä rakastajaansa komeaksi ja pitää siis tätä ulkoisesti puoleensavetävänä ja haluttavana. Lisäksi tekstissä kuvataan pariskunnan lentävän ulkomaille ”Päiväin

raukeuteen / Öiden villiin sykkeeseen”, mikä on tulkittavissa paitsi kuvaukseksi iloisesta laiskottelun ja juhlinnan vuorottelusta lämpimässä paratiisissa, myös metaforiseksi vihjaukseksi seksintäyteisestä lemmenlomasta. Samaan tapaan hyvin pienin vihjein seksiin viittaa Maija Vilkkumaan teksti ”Suoja tiellä”. Tekstin lyyrisen minän rooli haluavana subjektina lausutaan kyllä julki jo tekstin ensimmäisessä säkeessä ”Niin kauan mä oon tätä halunnut”, mutta esiin tuotua halua ei kuitenkaan yksiselitteisesti liitetä sen enempää seksuaalisuuteen kuin romanttiseen rakkauteenkaan, vaikka myöhemmin tekstissä oleva ilmaus ”kohta siellä / peityn hiellä” nostaakin esiin vahvoja seksiin ja ruumiillisuuteen liittyviä mielikuvia. Kuten jo luvussa 2. esitin, ruumiillisuus tulee tekstissä esiin myös lyyrisen minän toiveissa laihuudesta ja paksuista hiuksista, jotka myös ihanteelliseen heteronormatiiviseen feminiinisyteen liittyvinä ulkonäkömääritteinä helposti johtavat ajatukset erotisoituihin naiskehoihin ja ihanteellisen seksuaalisuuden ja ruumiillisuuden esityksiin.

Paljon suuremmin seksistä puhutaan ”Vanha nainen hunningolla” -tekstissä, jossa mimeettinen puhuja myös myöntää halunsa avoimesti: ”Ja mä mietin, kuinka mä ratsastin / kuinka autossa jo liikkuvassa sua halusin”. Seksiaktista itsestäänkin puhutaan jokseenkin suoraan: mimeettinen minä puhuu ratsastamisesta, mikä on samaan aikaan sekä kiertoilmaus että suorasukaisesti seksiin ja nimenomaan tiettyyn rakasteluasentoon viittaava ilmaus. Mimeettisen puhujan halu on avointa ja malttamatonta ja liittyy hänen omaan aktiiviseen toimijuuteensa. Myös Jipun ”Haluun unohtaa rauhassa” -sanoituksessa lyyrinen minä tuo halunsa avoimesti julki sanomalla: ”Tahdon sitä toista miestä liikaa koskettaa / Sen syliin tahdon nukahtaa”. Naisen halu ja kaipuu tunnustetaan, ja merkillepantavaa on, että nainen on myös se, joka tahtoo koskettaa. Sen sijaan, että lyyrinen minä ikävöisi passiivisena miehen koskettavan itseään, haluaisi hän nimenomaan itse olla se, joka ottaa kontaktin toiseen. Naisen haluun liittyy siis myös aktiivinen oma toimijuus, ei pelkkä miehen halun ja huomion vastaanottajana oleminen.

Jipun tekstissä kuitenkin seksiä itsessään merkitään vain tuskin huomattavalla aukolla. Kosketuksen ja syliin nukahtamisen välissä voisi tapahtua seksiakti, mutta se ei ole välttämätöntä. Lyyrisen minän halu on tekstissä selkeästi esillä, ja se yhdistyy ruumiilliseen kosketukseen, mutta myös romanttiseen kaipuuseen. Rakkaus ja seksuaalinen halu kulkevat tekstissä käsi kädessä ja kietoutuvat tiiviisti yhteen ruumiillisen läheisyyden kanssa, ja näin seksi tulee tekstissä ikään kuin häivytetyksi mielikuviin romanttisesta kaipauksesta ja ”puhtaasta” rakkaudesta.

”Haluun unohtaa rauhassa” -tekstissä ovat naisen halun ja kaipuun lisäksi vahvasti läsnä myös puhujan syyllisyys ja onnettoman tilanteen aiheuttama murhe. Lyyrisen minän syyllisyydentunteet ja vastuunkanto näkyvät ennen kaikkea tämän ratkaisussa pysyä omassa parisuhteessaan, vaikka hänen tunteensa ja halunsa ovatkin toisaalla. Lyyrinen minä pyrkii toimimaan oikein ja tuntee velvollisuudekseen odottaa, että hänen rakastajansa lapset aikuistuvat, ennen kuin hän itse voi tunnustaa tunteensa. Tekstin puhuja kantaa vastuuta

rakastajansa lasten ja perheen hyvinvoinnista ja asettuu itsensä uhraten odottamaan parempaa aikaa. Minna Aallon (1996, 28) mukaan perinteisessä aviorikoskirjallisuudessa vaimon ja äidin ahdas rooli yleensä ajaa naiset avioliiton ulkopuolisiin suhteisiin, mutta romaanit myös käyttävät dramaattisia ja kovia keinoja osoittaakseen velvollisuuden väistämättömyyttä naisten elämässä. Yksi näistä konventionaalisista keinoista on lapsen sairastuminen tai kuolema, ja uskonon nainen voikin käytännössä joutua tekemään valinnan rakastajansa ja lapsensa välillä. ”Haluun unohtaa rauhassa” -tekstissäkin näkyy selvästi ristiriita velvollisuuden ja rakkauden välillä. Tässäkin tapauksessa velvollisuus kiteytyy lapsissa, joskaan ei naisen omissa, vaan hänen rakastajansa perheessä. Lyyrisen minän hahmosta muotoutuu hyvin perinteinen langennut, mutta velvollisuuden ja lapset rakkauden edelle asettava nainen.

Paula Vesalan ”Onko sittenkään hyvä näin” -tekstissä lyyrinen minä on itse äiti, mutta siitä huolimatta, että lyyrinen minä ei ”aio hajottaa sun takiasi tätä rakennelmaa”, tämä ei ole myöskään kovin kiinnittynyt perheeseen tai velvollisuuksiinsa äitinä ja puolisona, vaan leikittelee jatkuvasti ajatuksella suhteesta lähtemisestä. Kaipuu toista miestä kohtaan ei tässä tekstissä oikeastaan näyttäyty lainkaan seksuaalisen halun kautta, vaan tekstin viittaukset lyyrisen minän toiveisiin ruumiillisesta läheisyydestä ovat suhteellisen viattomia: ”miltä tuntuisi, / jos pitelisit mua lujasti // Saisin viipymään / kätesi kädelläni pidempään”. Nämä läheisyyden kuvat synnyttävätkin seksuaalisen himon sijaan lähinnä mielikuvia romanttisesta ikävästä ja läheisyyden kaipuusta. Merete Mazzarellan (1997, 318) mukaan amerikkalaisille opiskelijoille tehdyssä psykologisessa testissä, jossa heidän täytyi antaa moraalinen tuomionsa erilaisten uskottomuustarinoiden asianosaisille, suhtautuivat opiskelijat erittäin paljon suopeammin tapauksiin, joissa henkilöt olivat todella rakastuneita toisiinsa. Mazzarella toteaa tämän johtuvan romanttisen rakkauden ideologian hallitsevasta asemasta (etenkin USA:ssa). Jos ”Onko sittenkään hyvä näin” -tekstiä ajatellaan romanttisen rakkauden ideologian ensisijaisuudesta käsin, lyyrisen minän ajatus perheensä hylkäämisestä toisen miehen vuoksi on toki radikaali, mutta seksuaalisuuden häivyttäminen tekstissä romanttisen, ”puhtaan” rakkauden alle on omiaan tekemään naisen normirikkomuksesta helpommin hyväksyttävän.

Kuten Jipun tekstissä, myös Heli Kajon ”Elämäsi suloisin virhe” -sanoituksessa naisen halu näyttäytyy luonteeltaan aktiivisena: ”Kun näen muita poikia / Mä tahdon niitä koskea”. Toisin kuin ”Haluun unohtaa rauhassa” -tekstin puhuja, ei ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstin lyyrinen minä kuitenkaan tunne tunnontuskia tai velvollisuuden paineita niskassaan, vaikka tekstissä kuuluukin naisen aktiivista halua paheksuva konservatiivinen ääni mimeettisen minän mummun puheen kautta tämän pitäessä mimeettistä minää syntisenä, suorastaan helvettiin joutuvana ”pahana tyttönä”. Myös Heli Kajon ”Poikajumala”-tekstissä on aktiivisesti ja avoimesti haluava naishahmo. Sae ”Joo, sua rakastan, ja silti toista haluan” ilmaisee suoraan, mistä on kyse. Paitsi, että tekstissä naisen halu ylipäättään annetaan suorasanaisesti ilmi, on ilmaistu halu nimenomaan halua ”vääriä” miestä kohtaan. Teksti erottaa rakkauden ja seksuaalisen halun toisistaan

osoittamalla, että puhuja rakastaa omaa kumppaniaan, mutta haluaa silti toista. Lyyrinen minä kuvailee tekstissä kumppaninsa hyviä puolia ja näin ilmaisee tiedostavansa miehensä hyvyyden: puhujalla ei siis ole ”huonon kumppanin” suomaa näennäistä oikeutusta uskottomuudelleen, ja hän näyttää tiedostavan, ettei hänen myöskään kannattaisi riskeerata hyvää suhdetta antautumalla intiimeihin suhteisiin muiden miesten kanssa. Kuitenkaan tekstistä ei käy ilmi, että lyyrinen minä potisi huonoa omatuntoa tai moraalista ahdistusta, vaan naisen halu esiintyy pikemminkin luonnollisena ja väistämättömänä ilmiönä, johon ei voi vaikuttaa: ”ei tarvii selittää, sinua en silloin nää”.

Säkeen ”Ei tarvi selittää” voi tulkita joko niin, että lyyrinen minä kokee, ettei ole velvollinen selittelemään käytöstään kumppanilleen, tai niin, että tämä ei välitä kuulla kumppaninsa selityksiä siitä, miltä naisen käytös hänestä tuntuu. Jälkimmäistä tulkintaa tukee säkeen jälkimmäinen lause ”Sinua en silloin nää”. Tietyissä tilanteissa lyyrinen minä siis menettää mielenkiintonsa omaa puolisoaan kohtaan, eikä pysty ottamaan tätä huomioon käytöksessään. Kertosäkeestä ”Ja niin, käsi löytyy paidan alta, niin, tuntuu poika jumalalta niin” ei käy ilmi, kenen kädestä on puhe ja kumman osapuolen paidan alla käsi seikkailee. Voitaneen pitää oletusarvoisena tai ainakin stereotyyppisempänä kuvaa, jossa miehen käsi hakeutuisi naisen rinnoille paidan alla, mutta tässä tapauksessa tekstikokonaisuus huomioon ottaen on aiheellista tulkita, että tällä kertaa juuri naisen käsi karkaa tunnustelemaan miehen ihoa. Tätä tulkintaa tukee se, että lyyrinen minä nimenomaan kuvaa pojan tuntuvan jumalalta. Tällä tavalla tulkittuna lyyrisestä minästä tulee myös itse aktiivinen toimija eikä passiivinen miesten halulle alttiiksi asettuva kohde. Lyyrisen minän halu näyttäytyy tekstissä piilottelemattomana ja omalakisena, rajoittamattomana ja vailla velvollisuuksia.

Haluaan häpeämätön ja sen avoimesti myöntävä puhujaaani löytyy myös ”Vuoroin vieraissa”-sanoituksesta, jossa puhuja toteaa: ”joka tyttö tarvii rakkautta ytimiin” ja ”joka nainen tahtoo hellyyttä huokosiin”. ”Ytimiin” ja ”huokosiin” tekevät tekstin viittaamasta ruumiillisuudesta hyvin syvää ja läheistä, kokonaisvaltaista. Lyyrinen minä ei häpeile haluaan, vaan esittää sen luonnollisena, jokaista naista koskettavana tarpeena, johon naisella on oikeus hakea tyydytystä. ”Vuoroin vieraissa”-sanoituksessa seksiin ja seksuaalisuuteen liitetään sellaisia ilmauksia kuin sokeri, hellyys ja lämpö, jotka yhdistävät vakituisen parisuhteen ulkopuoliseen seksisuhteeseen positiivisia ja nautittavia mielikuvia. Seksuaalisuus myös näyttäytyy tässä tekstissä itseisarvoisena; hellyys ja hyvänä pito ovat itsessään asioita, joita nainen tarvitsee ja joihin hänellä on oikeus. Kohdeaineistoni teksteissä näkyikin selvästi suuri ajallinen ja ideologinen etäisyys vanhaan ajatukseen naisen halusta passiivisena antautumisen haluna, saatikka pelkkänä äitiyden kaipuuseen sidottuna viettinä, mikä oli vielä 1800-luvun romaaneissa laajasti esillä ollut käsitys (Aalto 1996, 30).

Jälleen erilainen halun kuvaus löytyy PMMP:n ”Pariterapiaa”-tekstistä. Siinä naisen seksuaalinen halu on vahvasti läsnä, mutta nautinnosta ei puhuta. Tekstistä käy ilmi, että nainen kaipaa enemmän seksiä, mutta

miehen halu – sen puute – on ongelma. Seksistä tai seksuaalisiin tekoihin liittyvistä asioista ei puhuta suoraan, vaikka naisen vaativa halu on eksplisiittisesti esillä. Tekstin lyyrinen minä toteaa: ”Ja turhan takia taas illalla pukeudun pitsiin” viitaten näin turhaan yritykseensä innostaa kumppaniaan sänkypuuhiin. Tekstin retorisella tasolla näennäisestä suorasukaisuudesta huolimatta seksin itsensä mainitseminen vältetään. Seksi ja etenkin siihen liittyvä nautinto ovat tekstin tasolla yhtä kadoksissa kuin puhujan parisuhteessa. Seksiin liitetyt ilmaukset ja mielikuvat ovat pääosin negatiivisia: ”Kun riittää tekosyitä, niin ei vain lipeä”, ”Mä vedän hillityt perseet, raahaan jonkun mun hyttiin”, ”Miksen vain ollut hiljaa, pettänyt menemään”. Ainoa suora viittaus varsinaiseen seksiin on mahdollisesta uskottomuudesta käytetty ilmaus ”pettäminen”, ja silloinkin toinen osapuoli on mukana kuin vastahakoisesti, raahattuna. Vakituisen parisuhteen sisälläkin seksi on jotain, johon kumppani voisi ”livetä”, mikä sekin viittaa ilmaisuna vahingossa luiskahtamiseen tai liukastumiseen ja tuo mieleen myös ”pahoille teille” lipeämisen, poikkeamisen oikeaksi päätetyltä polulta. Seksiin liitetyt negatiivissävytteiset ilmaukset vahvistavat tekstistä välittyvää painostavaa tunnelmaa. Seksuaalinen halu tai seksi itsessäänkään ei enää näyttäyty kummallekaan tekstin mimeettisen tason pariskunnan hahmoista nautittavana asiana, vaan ahdistavana, ratkaisemattomana ongelmana ja suorituksena.

Seksuaalisten halujen yhteensovittamattomuus johtaa terapiaan, joka puolestaan näyttää johtavan yhä suurempaan ongelmien kasautumiseen: ”Ne tekee diagnoosin, että sua ahdistaa / Saat oikein sairauslomaa, minä en mitään saa / Ja kohta rahat on loppu, pantu lekurin taskuun // Nyt sut on lomautettu, rupeisit ryyppäämään / Miksen vaan ollut hiljaa, pettänyt menemään / Mikään ei ikinä muuttuis, jos ei tietäis, ei suuttuis”. Lyyrisen minän näkökulmasta juuri ongelmien selvittely terapiassa paradoksaalisesti johtaakin suhteen tilanteen pahentumiseen. Lopulta lyyrinen minä uskookin, että salainen uskottomuus olisi ollut parempi ratkaisu kuin ongelmien käsittely ääneen keskustellen. Teksti ei viittaa mitenkään siihen, että lyyrisellä minällä olisi syyllisyyden- tai huonommuudentunteita liittyen omiin haluihinsa tai pettämisajatuksiinsa, vaan lyyrinen minä perustelee ja oikeuttaa ajatuksensa uskottomuudesta toteamalla, että ”ei riitä yks kerta vuodessa, jos on ihan terve”. Muutoinkin lyyrinen minä suhtautuu uskottomuuteen ja seksiin hyvin suoraviivaisesti ja käytännöllisesti, eikä siksi näe uskottomuuttakaan erityisen pahana asiana, jos toinen ei siitä tiedä ja ikäviltä seurauksilta vältytään. Tästä kertoo myös se, että lyyrinen minä nostaa esimerkiksi pettämisen negatiivisesta seurauksesta sen, että parisuhteen toinen osapuoli ”suuttuisi”. Kumppanin suuttuminen ja viha olisi selkeämmin ja konkreettisemmin lyyriselle minälle itselleen ongelmia aiheuttava seuraus kuin vaikkapa puolison suru. Lyyrinen minä ei myöskään ole huolissaan mahdollisesta omasta huonosta omastatunnostaan tai häpeästä, vaan sekä uskottomuuden syyt että seuraukset näyttäytyvät hänelle suoraviivaisina ja mustavalkoisina, yhteiselon konkreettiseen tasoon liittyvinä asioina.

Naisen halun ja seksuaalisuuden kuvaukset kohdeaineistoni teksteissä ovat kirjavia, vaihtelua löytyy hyvinkin perinteisistä, aviorikosromaanien konventioihin nojaavista romanttista rakkautta painottavista ja naisen

halua määrittelemättömänä voimana kuvaavista teksteistä aina provokatiivisen suorapuheisiin, naisen puhtaasti seksuaalisen halun itseisarvona oikeuttaviin kuvauksiin. Samantapainen hajonta toistuu myös syyllisyyden kuvauksissa: joissakin teksteissä uskottoman naisen syyllisyys, häpeä ja rangaistuksenomainen kärsimys ja ikävä ovat hyvinkin vahvasti esillä, toiset taas kieltävät ne kokonaan tai vaikenivat niistä täysin. Joka tapauksessa useimmissa kohdeaineistoni teksteistä ovat naiset itse aktiivisia halussaan ja ratkaisuisaan ja siinä mielessä irrottautuvat perinteisistä, stereotyyppisistä naiskuvista. Silti monissa teksteissä naisen oman halun ilmaisut tai niiden kohteet jäävät aika epämääräisiksi; onko puhe rakkaudesta, seksistä, ylipäättään läheisyydestä tai kaipuusta henkiseen yhteyteen? Monessa tekstissä naisen halu jää yhä epäselväksi, hahmottomaksi tai ääneen lausumattomaksi. Samoin on seksuaalisen nautinnon suhteen. Kehollisuus, tai etenkin siihen liittyvä mielihyvä, on teksteissä piilotettu tai merkitty lähinnä aukoin ja pienin vihjein. Toki osansa tähän häveliäisyyteen on varmasti kohdeaineistoni tekstilajilla. Kuitenkin ottaen huomioon sen, että osa teksteistä on sisällöltään aika uskaliaitakin, on kiinnostavaa, että joitain asioita ei kuitenkaan sanota ääneen. Voidaan puhua seksistä, mutta halua ei kuvata. Tai voidaan viitata seksiin, muttei mielihyvään. Jos ylipäättään naisen halu on edelleen kulttuurissamme vaikeasti hahmotettava ja helposti naisen leimaava asia, ei ole ihme, että naisen seksuaalisuus, etenkin näin ”väärin suuntautuneena”, uskottomuuden kontekstissa, synnyttää ristiriitaisia ja avoimia kysymyksiä jättäviä kuvauksia.

### 3.3 ”Kun viini valuu laseihin” – toistuvat lipsahdukset

Tässä luvussa tarkastelen kohdeaineistoni tekstejä, joiden naishahmot ovat jo useamman kerran ajautuneet uskottomuuden poluille. Pohdin, mitä yhteistä näillä yhä uudelleen syrjähyppyihin päätyvillä naishahmoilla on ja millaiset syyt toistuvien syrjähyppyjen taustalla vaikuttavat. Käsittelen kohdeaineistoni tekstejä myös vertaillen niitä perinteisen aviorikosromaanin traditioon. Lisäksi tarkastelen tekstejä ja niistä muodostuvia naiseuden ja seksuaalisuuden kuvia sosiologiseen tutkimukseen nojautuen.

Voidakseni tarkastella toistuvaa uskottomuutta kohdeaineistossani, joudun määrittelemään kertaluontoisen ja toistuvan uskottomuuden rajat käsittelemissäni teksteissä. Kysymys ei olekaan yksiselitteinen, sillä aineistossani on selkeästi kertaluonteisesta syrjähyppystä kertovia tekstejä, mutta myös tekstejä, joista on tulkittavissa pitkäaikainen sivusuhte, ja sanoituksia, joissa vakituisen parisuhteen ulkopuoliset kontaktit ovat toistuvia, mutta eivät välttämättä aina saman partnerin kanssa. Näiden vaihtoehtojen väleihin mahtuvat vielä kertaluontoiset lipsahdukset, jotka ovatkin hyvistä aikomuksista huolimatta uusiutuneet. Olen päätenyt rajaamaan tässä luvussa käsiteltävistä kohdeteksteistä pois ne, joissa uskottomuus on selkeästi yksittäinen tapaus tai ensimmäinen kerta ja joissa uskottomuus on jäänyt henkisen uskottomuuden tai harkinnan asteelle tai joissa alkuperäinen vakituinen parisuhde on jo joko päättynyt tai päättymässä.



Käsittelyyni olen ottanut mukaan tekstit, joissa uskottomuus tai muu seksuaalinen tai romanttinen parisuhteen rajanylitys toistuu useita kertoja, riippumatta siitä, onko toisena osapuolena joka kerta sama vai eri henkilö. Tämän vuoksi olen sisällyttänyt tässä luvussa käsiteltävään kohdeaineistoon myös tekstit, joista on tulkittavissa jatkuva parisuhteen ulkopuolinen sivusuhte, oli suhde sitten pelkästään seksuaalinen tai romanttinen rakkaussuhde. Olen myös ottanut mukaan yhden henkisestä uskottomuudesta kertovan tekstin, jossa naishahmo tahtoi toistaa aiemmin tapahtuneen vakituisen suhteen ulkopuolisen suhteensa.

Perinteisissä klassisissa aviorikosromaneissa tarina usein keskittyy naispäähenkilön yhden avioliiton ulkopuolisen suhteen ympärille, joskin esimerkiksi *Rouva Bovaryn* Emmalla on teoksessa kaksi eri rakastajaa. Omassa aineistossani ei esiinny *Rouva Bovaryn* esimerkin kaltaisia useampia toistaan seuraavia romanttisia rakastajia, vaan kohdeaineistossani toistuva uskottomuus liittyy lähinnä lyhyisiin seksuaalisilla haluilla motivoituneisiin kohtaamisiin tai romanttisten tunteiden ollessa kyseessä, toistuviin kohtaamisiin saman rakastajan kanssa.

Esimerkiksi Chisun tekstissä ”Kerrasta poikki” lyyrinen minä valmistautuu kohtaamaan jo kolmannen kerran saman rakastajan, jonka kanssa on jäänyt kiinni uskottomuudesta jo kaksi kertaa aiemmin. Tekstistä ei käy selkeästi ilmi, onko lyyrisellä minällä ja hänen rakastajallaan molemminpuolisia romanttisia rakkaudentunteita toisiaan kohtaan, mutta ainakin lyyrinen minä itse olisi valmis vaihtamaan vakituisen parisuhteensa uuteen, pysyvään suhteeseen rakastajansa kanssa. Tähän mahdollisuuteen lyyrinen minä tekstissä myös valmistautuu. Nainen pukee ylleen punaiset alusvaatteet valmistautuen kohtaamiseen, jonka tietää johtavan oman parisuhteensa päättymiseen: ”Jo kaks kertaa / me jäätiin kiinni / muistat varmaan / syytettiin viinii / Ja nyt se on / Hitto se on, kerrasta poikki!”. Lyyrinen minä on selkeästi tehnyt valintansa, mutta ei kuitenkaan suoraa päätä itse ole valmis katkaisemaan vakituista parisuhdetta, vaan tahtoo katsoa, miten kohtaamisessa rakastajan kanssa käy. Jos he eivät tällä kolmannella kerralla jäisikään kiinni, tietäisi se naiselle lisää armonaikaa. Tosin ratkaisu suhteen kohtalosta on osaltaan myös rakastajan käsissä. Lyyrinen minä sanoo rakastajalleen kohdistamassaan puhuttelussa: ”Enkä yksin voi elää / etkä säkään tähän jää / tai ota mua mukaan / eihän sulle kelpaa kukaan”. Nainen ei mielellään päättäisi olemassa olevaa suhdetta pelkän syrjähyypyn vuoksi, saamatta tilalle parisuhdetta rakastajansa kanssa.

Edellä esittämäni tekstiesimerkin perusteella lyyrisen minän rakastajasta rakentuu tekstissä kuva itsenäisenä ja irrallisena, velvoitteista ja sitoumuksista vapaana hahmona, joka tulee ja menee ja on vapaa kulkemaan mielensä mukaan. Päättellen siitä, että tälle ”ei kelpaa kukaan”, ei rakastaja ole antautunut sitoutumista vaativiin naissuhteisiin, vaikka niitä olisi ollut hänelle tarjolla. Tässä suhteessa mies onkin samantapainen hahmo kuin monet klassisten aviorikosromaanien naimisissa olevien naisten rakastajat: liikkuva maailmanmies, johon liittyy mielikuva kokeneisuudesta naisten parissa, mutta joka ei silti näyttäydä

varsinaisena viettelijänä (Aalto 1996, 28 ja Launis 2005, 141). Aalto (1996, 28) huomauttaakin, että kun rakastajalta poistetaan viettelijän piirteet, ei uskottomuuteen lankeava vaimo ole viettelijän uhri, vaan tämän vastuu omista teoistaan korostuu. ”Kerrasta poikki” -tekstissäkin vastuu jakautuu sekä rakastajalle että uskottomalle lyyriselle minälle: nainen itse tekee päätöksen ottaa riski parisuhteen päättymisestä, mutta toisaalta, kuten aiemmin työssäni totesin, nainen myös tavallaan asettaa rakastajalleen seksuaalisen kanssakäymisen ehdoksi parisuhteen. Aiemmilla kerroilla jäätyään kiinni uskottomuudesta pari on syyttänyt käytöksestään liiallista humalatilaa: ”syytettiin viinii”. Säkeistä käy ilmi, että sekä mies että nainen ovat yhdessä selitelleet tilannetta. Se, että molemmat ovat olleet yhdessä vastaamassa tilanteesta, vahvistaa mielikuvaa parin tasa-arvoisuudesta ja jaetusta vastuusta. Sen sijaan lyyrisen minän suhde omaan puolisoonsa ei tulkintani mukaan ole ollenkaan niin tasa-arvoinen, tai ainakaan nainen ei ota vakavasti miestänsä ja tämän suhtautumista naisen uskottomuuteen. Lyyrisen minä anteeksiantavainen puoliso, johon lyyrinen minä viittaa tekstissä diminutiivisella ilmaisulla ”herrasein”, sopii myös hyvin siihen kiltin, kömpelön hyväntahtoisen aviomiehen muottiin, joka perinteisissä aviorikosromaaneissa usein toistuu.

”Kerrasta poikki” -tekstissä korostuu naisen ja rakastajan välinen suuri ja vastustamaton vetovoima, joka näyttäytyy väistämättömänä ja kaikki arkiset järjestykset kumoavana. Toisenlainen tarina sen sijaan muotoutuu Paula Vesalan ”Toinen” -tekstistä. ”Toinen”-tekstin lyyrinen minä on antautunut jo pidempään kestäneeseen sivusuhteeseen, mutta ei ole saanut vielä kerrotuksi totuutta omalle kumppanilleen. Säkeistä ”Mä en kerro totta kellekään, et vieläkään tiedä / mulla on toinen mies” voi tulkita, että suhde on kestänyt jo pidempään: ilmaus ”vieläkään” viittaa selkeästi pitkään kestäneeseen tilanteeseen, ja ”mulla on toinen mies” myös kertoo suhteen jatkuvuudesta ja pysyvyydestä. Myös tässä tekstissä syyllisyys uskottomuudesta jakautuu tasan osapuolten kesken; lyyrinen minä toteaa: ”Olen syyllinen sama verran kuin on hänkin”. Kuva sivusuhteen alusta muotoutuu tekstissä jokseenkin intohimottomaksi, ainakin verrattuna edellä käsittelemäni Chisun tekstin kuvaamaan vastustamattomaan vetovoimaan. ”Toinen”-tekstissä lyyrinen minä nimittäin toteaa: ”Hän osas sisään tulla, minä päästin [...] Sellainen olen ollut, ovi kuitenkin raollaan”. Puhuja ei ole kyennyt täydellisesti sitoutumaan vakituisen suhteeseensa, ja tämä epävarmuus ja löyhä side naisen ja hänen vakituisen kumppaninsa välillä on mahdollistanut toisen miehen astumisen naisen elämään. Toinen mies on myös onnistunut tarjoamaan naiselle jotain sellaista, mitä tämä on kaivannut ja mitä tämä ehkä ei ole omalta kumppaniltaan saanut: rakastaja on ”osannut” tulla sisään, hän on siis jollain tavoin löytänyt ja tunnistanut oikean lähestymisen tavan.

Kuitenkin nainen itse myöntää pitäneensä ”ovea raollaan”, hän on ollut jollain tasolla valmis päästämään uuden miehen elämäänsä. Lyyrinen minä toteaa myös: ”Eikä kaikki oo hyvin koskaan, ihan täysin”, mistä voi päätellä, ettei lyyrinen minä välttämättä ole täysin tyytyväinen uuteenkaan suhteeseensa. Tässä lyyrinen minä tuokin mieleen *Rouva Bovaryn* Emman, joka ei koskaan tavoittanut metsästämäänsä täydellistä ja

jatkuvaa, arkipäiväistymätöntä intohimoa. ”Toinen”-tekstin lyyrissä minässä ei kuitenkaan näy jälkeäkään Emma Bovaryn mahtipontisesta haaveellisuudesta, jonka on tässä tekstissä korvannut pikemminkin tympääntyneen tasainen tyytymättömyys. Lyyrisen minän kulku suhteesta toiseen muotoutuu tekstissä jokseenkin tahdottomaksi ja sattumanvaraiseksi ajautumiseksi; puhujalla ei ole sen kummempia intohimoja kumpaakaan suhdetta kohtaan, eikä hän ota täyttä vastuuta tekemisistään. Olkoonkin, että hän tunnustaa olevansa uuden suhteen syntymiseen yhtä syyllinen kuin toinen mieskin, ei hän kuitenkaan pysty itse tekemään sitä ratkaisevaa askelta, että irrottautuisi itse aiemmasta suhteestaan.

Samantapainen intohimoton ajautuminen on luettavissa myös Heli Kajon tekstistä ”Sosiaalista toimintaa”. Lyyrinen minä on jo päättänyt lopettaa toistuvat kohtaamisensa toisen miehen kanssa, mutta päättyy siitä huolimatta lupautumaan jälleen uuteen tapaamiseen. Tekstissä ei anneta ilmi mitään, mikä viittaisi siihen, että lyyrillä minällä ja hänen tapailemallaan toisella – myös omalla tahollaan varatulla – miehellä olisi keskenään minkäänlaista romanttista rakkaussuhdetta, vaan kyse on ennemminkin seksisuhteesta. Tätä tulkintaa puoltaa muun muassa tekstin ensimmäisen säkeistön kuvaus lyyrisen minän ja miehen kohtaamisesta: ”Sinä luonani napitat paitaa / ja pyyhkit hien pois otsalta / ’Hei kaikkihan näin tekee / tää on sosiaalista toimintaa’ / sä naurahdat / ja jätät mut sänkyyn alasti makaamaan”. Paidan napittaminen, hien pyyhkiminen otsalta ja sängyssä makaava alaston nainen rakentavat selvän viittauksen seksiin. Se, että mies lähtee raskaana olevan vaimonsa luo jättäen lyyrisen minän makaamaan sänkyyn, vahvistaa tulkintaa siitä, että kyseessä on nimenomaan pelkkä seksisuhde; mies poistuu heti seksin jälkeen. Kummankin ensisijainen parisuhde on toisaalla: ”Vaimo odottaa kotona vatsa pystyssä / sinä luonani napitat paitaa [...] Mä olin tehnyt päätöksen / että rakasta miestäni enää petä en”. Kumpikin osapuoli on myös ilmeisesti tietoinen toisen suhteesta – ainakin mies jopa kertoo tekstin minälle vaimonsa kuulumisia: ”Vaimosi synnytti viime viikolla ja molemmat voi hyvin”. Lyyrinen minä pyörittää päätöksensä uskottomuuden lopettamisesta todeten: ”Mut sit mä mietin / että ehkäpä elämä ei olekaan niin vakavaa / voi lihoa ja panna ketä vaan”.

Kuten luvussa 2.3 totesin, rakentuu tekstistä kuva hyvin välinpitämättömästä suhtautumisesta seksiin ja suhteisiin. Yksilöiden vietit ja mielihallut kuljettavat mimeettisen maailman henkilöitä, eivätkä he näytä kokevan edes tarvetta vastustaa impulssejaan. Lyyrinen minä yrittää kyllä ja tekeekin päätöksen suhteen lopettamisesta, mutta lopulta päätös näyttäytyy hänelle itselleen turhanpäiväisenä rajoituksena, ikään kuin merkkinä elämän liian vakavasti ottamisesta. Alunperin lyyrinen minä perustelee itselleen uskottomuuden lopettamista toteamalla oman puolisonsa kelvollisuuden: ”se on hyvä mies / vaikka juokin joskus liikaa”. Tästä voidaan tulkita, että lyyrinen minä ei pidä uskottomuutta absoluuttisesti vääränä, vaan moraali määrittyy tilanteen mukaan; ”huono” puoliso voisi oikeuttaa uskottomuuden, ja ”hyvä” taas tehdä siitä – jos ei moraalisesti väärempää – ainakin parisuhteen menettämisen riskin vuoksi kannattamatonta. Lyyrinen minä on punninnut miehensä hyviä ja huonoja puolia, ja ainoaksi huonoksi puoleksi jää satunnainen liian runsas

alkoholinkäyttö, minkä lyyrinen minä lopulta päättää hyväksyä vain pienenä puutteena. Lopullinen uskottomuuden oikeutus syntyy kuitenkin tekstissä oletuksesta, että uskottomuus on niin yleistä, että sitä tekevät kaikki. Tavan yleisyys tekee siitä sallittua tai ainakin vähemmän tuomittavaa – eihän sellainen, mitä kaikki tekevät, voi olla kovin väärin, tai ainakaan siihen sortuva ei ole sen huonompi tai moraalittomampi kuin kukaan muukaan. Vaikka uskottomuus houkuttelee ”Sosiaalista toimintaa” -tekstin lyyristä minää yhä uudelleen, ei tekstistä kuitenkaan käy ilmi, että lyyrinen minä kokisi salasuhteeseensa liittyvän myöskään mitään erityistä nautintoa tai suurta seksuaalista halua. Itse asiassa haluun tai nautintoon ei tekstissä viitata millään tavoin.

Seksuaalinen halu on sen sijaan vahvasti läsnä Heli Kajon kahdessa muussa kohdeaineistooni kuuluvassa tekstissä: sekä ”Poikajumala” että ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstissä lyyrisen minän taipuvaisuus uskottomuuteen perustellaan nimenomaisesti naisen hallitsemattomalla halulla toisia miehiä kohtaan. ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstissä nainen toteaa, ettei ”osaa rakastaa / sitä yhtä ja ainoaa / kun näen mitä kaikkea tuol on tarjolla” ja ”kun näen muita poikia / mä tahdon niitä koskea”. Lyyrinen minä sanookin itsestään: ”Olen sun elämäsi suloisin virhe”. Lyyrinen minä oikeuttaa käytöksensä luonnollistamalla sen osaksi persoonaansa. Hänen ei tarvitse muuttaa käytöstään, koska lähtökohtaisesti ottaa ”virheen” roolin.

Tässä on nähtävissä yhtymäkohtia Saarikosken tutkimuksessaan kuvaamien huonomaineisiksi leimattujen ja huorittelua kokeneiden tyttöjen ”itsensä uhraamisen” puolustusstrategiaan. Kuten aiemmin tutkielmassani toin esiin, Saarikosken mukaan osa leimatuiksi tulleista tytöistä koki, ettei ollut oikeutettu hyvään seurustelusuhteeseen tai ei ollut rakkauden arvoinen, ja he saattoivat siksi ilman selkeää syytä päättää seurustelusuhteensa. Suhteiden katkaisemisen lisäksi tähän leimattujen tyttöjen ”itsensä uhraamisen” tai ”vihamielisen uhmaamisen” strategiaan kuuluu Saarikosken mukaan myös se, että tytöt saattavat ikään kuin käydä tulta päin tuomalla itse ensimmäisenä esiin muiden heihin liittämät ennakkoluulot ja asenteet. Tämä saattaa tapahtua ironisoinnin ja karnevalisoivan liioittelun kautta, jolloin leima nousee tietoisuuteen ja sen merkitystä voidaan käsitellä, mutta samalla parodioiva liioittelu vahvistaa itse leimaa. (Saarikoski 2012, 164–165.) ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstin puhuja toisaalta oikeuttaa oman käytöksensä ja puolustautuu kritiikiltä, mutta samalla myös julistaa itsensä kestävään ja uskolliseen parisuhteeseen sopimattomaksi kumppaniksi määrittelemällä olevansa vain ”virhe” miehen elämässä. Lyyrinen minä vahvistaa ja todistelee ”pahan tytön” rooliaan myös esittämällä muita ”vikojaan”; ”Mä poltan liikaa tupakkaa / ja mua saa aina odottaa”. Näistä kahdesta tupakanpolto on myös Saarikosken tutkimusaineistossa huoruuteen, huonoon naiseuteen, yleisesti liitetty piirre (Saarikoski 2012, 117). ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstissä puhujan konservatiivinen, pahojen tyttöjen helvettiin joutumisesta muistuttava mummu näyttäytyy ikään kuin tuomion vahvistavana auktoriteettina.

Kuten luvussa 2.3 totesin, ”Elämäsi suloisin virhe” -teksti ironisoi ja kyseenalaistaa kaksinaismoralistisen asenteen miesten ja naisten seksuaalisiin haluihin ja niiden hyväksyttävyyteen; lyyrinen minä rinnastaa itsensä seksuaalisine haluineen miehiin: ”Oikeastaan voisi sanoa / et mä olen niin kuin mies / en aina ajattele aivoilla”. Tässä ajattelu- ja puhetavassa seksuaaliset halut oikeuttavat itsensä luonnollisina, hallitsemattomina vietteinä. Juuri miesten seksuaalisuus on usein nähty tällaisen viettiajattelun näkökulmasta, ja tällä on perusteltu seksuaalisuuteen liittyvä kaksinaismoralismi (Saarikoski 2012, 28). Voidaan myös ajatella, että koska Saarikosken (mt., 148) mukaan naisen seksuaalinen halu on tunne, joka on kulttuurissamme yhä heikosti sanallistettavissa ja jonka ilmaisemista voimakkaasti rajoitetaan, on lyyriselle minälle seksuaalisten halujensa myöntäminen miehiin rinnastamisen kautta ehkä ainoa tapa sanallistaa, käsittää ja esittää hyväksyttävänä nuo tunteet, jotka oman sukupuolensa kohdalla on oppinut mieltämään leimaaviksi ja paheksuttaviksi. Lyyrinen minä toteuttaa naiseutta ”väärin” myös siinä, että toteaa: ”Enkä osaa rakastaa / sitä yhtä ja ainoaa / kun nään mitä kaikkee tuol on tarjolla”. Saarikosken (mt., 148) mukaan rakkaus on tunne, joka näyttäytyy tytöille yhtenä keskeisimmistä ja tärkeimmistä kulttuurisen tiedon alueista. Romanttisen rakkauden ideologia tuomitsee tilapäiset suhteet naisille luonnonvastaisina tai vähintäänkin määrittelee vakituisen, romanttiseen rakkauteen perustuvan suhteen kaikkien tavoittelemaksi ja arvostamaksi. Nykyään kuitenkin vallalla on myös eroottista haluttavuutta ja kokeneisuutta korostava kulttuurinen vaatimus. Näiden keskenään vastakkaisten vaatimusten ristipaineessa tytöt opetetaan tuntemaan tilapäiset suhteet vähintäänkin tyhjiksi ja epäantoisiksi. ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstin lyyrinen minä kuitenkin vastustaa näitä vaatimuksia ilmaisemalla, ettei ”osaa rakastaa” vain yhtä kumppania.

Lyyrisen minän kokeman runsaudenpulan ja siitä johtuvan sitoutumisen vaikeuden voi nähdä myös liittyvän donjuanismiksi nimitettyyn rakkauskäsitykseen, joka tarkoittaa jatkuvaa uusien kumppanien valloittamista. Sari Näre kirjottaa tämän rakkauskäsityksen tulevan lähelle sitä, miten nuoret hänen tutkimuksessaan puhuvat suhteistaan. Kumppaneiden tiheään vaihtumisen takana on usein ideaalisen suhteen etsiminen, mutta idealisoinnin riskinä on, ettei mikään riitä, ja suhde helposti hylätään. Näreen mukaan donjuanististen piirteiden yleisyys nuorten sukupuolikulttuurissa saa aikaan sen, että nuoret joutuvat elämään eräänlaisessa pettämisen kulttuurissa, jossa pettämiseltä myös suojaudutaan ottamalla itse pettäjän rooli. (Näre 2005, 123–124.)

Teksti kyseenalaistaa vahvasti kaksinaismoralistisen ajattelun, ja päällisin puolin lyyrinen minä näyttäytyy tekstissä hyvinkin rohkeana ja itsenäisenä, omat halunsa hyväksyvänä hahmona. Kuitenkin tekstistä on myös tulkittavissa, että lyyrisen minän kokemus yksiavioiseen suhteeseen sitoutumisen vaikeudesta liittyy osaltaan tämän kokemukseen itseensä lyödystä ”huonon tytön” leimasta. Kokemus ”pahaksi tytöksi” leimautumisesta estää häntä pitämästä itseään vakavan rakkaussuhteen arvoisena. ”Vääränlaisen” naiseuden kokemuksesta voi kertoa myös lyyrisen minän toteamus siitä, että on oikeastaan kuin mies. Lyyrinen minä pyrkii

puolustautumaan leimaa vastaan, paradoksaalista kyllä, juuri korostamalla ja tuomalla esiin leimautumiseen johtaneita piirteitä itsessään pyrkien ottamaan hänelle ulkoapäin annetun roolin omaan hallintaansa.

Heli Kajon ”Poikajumala”-tekstissä sen sijaan korostuu erityisesti naisen seksuaalinen halu ja intiimin kosketuksen mielihyvä: ”Joo, sua rakastan, ja silti toista haluan / Kun viini valuu lasiini, hetkeksi sinut unohdan / Ja niin, käsi löytyy paidan alta, niin, tuntuu poika jumalta niin”. Tekstissä puhuja kehuu vakituista kumppaniaan tämän monista hyvistä puolista, mutta myöntää tietyissä tilanteissa unohtavansa tämän kokonaan. Alkoholi saa naisen unohtamaan estonsa ja antautumaan vieteilleen. Tekstissä näkyikin stereotyyppinen mielikuva alkoholin nauttimisesta osana ”huonon naisen” hillitöntä käytöstä (Saarikoski 2012, 76). Tekstissä korostuu lyyrisen minän toisaalle kohdistuvan halun hetkellisyys ja tilanteisuus: tämä unohtaa oman kumppaninsa hetkittäin, mutta kuitenkin rakastaa häntä ja näkee oman suhteensa hyvyyden. Tekstistä voi tulkita suhteen olevan vakava ja tähtäävän jatkuvuuteen, esillä on tulevaisuuden haaveita, ja lyyrinen minä toteaa: ”Minä entisestään sinuun takerrun”. Lyyrinen minä suhtautuu ilmeisen sitoutuneesti omaan parisuhteeseensa, mutta ei toisaalta tulkintani mukaan ota kovin vakavasti omaa taipuvaisuuttaan hakeutua intiimiin kontaktiin toisen miehen kanssa. Säte ”Ei tarvii selittää, sinua en silloin nää” antaa ymmärtää, ettei lyyrinen minä halua tai usko voivansa vaikuttaa omaan käytökseensä ja mieluiten haluaa välttää edes keskustelemasta asiasta. Lyyrisen minän hallitsematon halu näyttäytyy tekstissä ikään kuin muuttumattomana ominaisuutena ja luonteenpiirteenä.

Tekstistä ei käy ilmi, millainen lyyrisen minän suhde on toiseen mieheen viinihuuruisten kohtaamisten ulkopuolella. Joka tapauksessa lyyrisen minän toteamuksesta ”silti toista haluan” tulkitsem, että kyseessä on nimenomaisesti vain yksi tietty henkilö, jonka kanssa lyyrinen minä helposti menettää itsehillintänsä. Niinpä naisen halu näyttäytyykin lopulta henkilökohtaisena ja -lähtöisenä, eikä niinkään yleisenä humalatilanteen aiheuttamana reaktiona tai sinne tänne suuntautuvana runsaudenpulan sytyttämänä ahnehtimisena kuten ”Elämäsi suloisin virhe” -tekstissä. Tulkitsemkin, että ”Poikajumala”-tekstissä lyyrinen minä pyrkii lähinnä piiloutumaan viettieetoksen taakse koettaessaan tasapainoilla ainakin päällisin puolin hyvän parisuhteensa ja toisen miehen vetovoiman välillä.

Toisin kuin Heli Kajon ”Poikajumalassa”, Jipun ”Haluun unohtaa rauhassa” -tekstissä lyyrinen minä ei anna itselleen lupaa seurata halujaan, vaan taistelee parhaansa mukaan niitä vastaan ja pysyttelee vakituksessa suhteessaan, ”vaikka toista rakastaa” ja yhä tahtoo palata toisen miehen luo, vaikka sitten ”kaikki kaatuu taas”. ”Kaiken kaatumisen taas” tulkitsem kertovan naisen aiemmasta uskottomuudesta seuranneesta parisuhdekriisistä. Se, että lyyrinen minä aiemmasta kriisikokemuksesta huolimatta tahtoo nukahtaa toisen miehen syliin, kertoo naisen tunteiden vakavuudesta. Tässä tekstissä ovatkin kyseessä selkeästi ja suoraan

ilmaistuna vahvat romanttisen rakkauden tunteet. Lyyrinen minä näyttää valinneen velvollisuuden rakkauden sijaan.

Kuitenkin tekstistä voi tulkita, että valinta ei välttämättä olekaan ollut lyyrisen minän oma, vaan itsekin varatun, perheellisen rakastajan sanelema. Tekstin naishahmo nimittäin toteaa, että joutuu odottamaan useita vuosia ennen kuin voi tunnustaa rakastajalle tunteensa: ”Meidän täytyy odottaa / että sun lapset kasvavat / että ne ensirakastuu ja pois kotoa muuttavat / vasta sitten voin tämän kaiken kertoa”. Lyyrisen minän tuskainen yritys sopeutua elämään vakituksessa parisuhteessaan tunteistaan huolimatta selittyikin tulkintani mukaan paitsi velvollisuudentunteella ja yhteisön paineella, mutta ennen kaikkea rakastajan päätöksellä. Tätä tulkintaani tukee se, että lyyrinen minä haluaisi irrottaa ja unohtaa, mutta kuitenkin samalla laskee vuosia, kauanko hänen on jaksettava odottaa. Nainen ei siis ole tehnyt päätöstään itse, ja siksi tämän onkin erityisen vaikeaa sopeutua kohtaloonsa. Tekstistä ei kuitenkaan voi päätellä, onko nainen perheellisen miehen viettelyn ja harhaanjohtamisen uhri vai vastaako mies todella naisen tunteisiin ja kärsii yhtä lailla ikävästä. Joka tapauksessa nainen on jäänyt roikkumaan välitilaan, jossa elättää vielä toivoa suhteen jatkosta, vaikka toisaalta tiedostaa, että hänelle itselleen olisi helpompaa, jos hän voisi unohtaa ja keskittyä omaan suhteeseensa.

Aivan toisenlainen tarina sen sijaan on Mariskan sanoittamassa ”Vuoroin vieraissa” -tekstissä, jossa naisen toistuva uskottomuus tulee ennen kaikkea perustelluksi naisen kostolla kylmäkiskoiselle miehelleen. Tässä tekstissä lyyrinen minä oikeuttaa uskottomuutensa miehensä ilkeydellä ja kylmenneellä suhteella ja sillä, ettei saa kotona tarpeeksi hellyyttä ja seksuaalista huomiota. ”Vuoroin vieraissa” -tekstissä lyyrinen minä ei problematisoi uskottomuuttaan eikä koe siitä syyllisyyttä. Tekstin perusteella voikin olettaa, että seksiin pohjautuva sivusuhde jatkuu kunnes paljastuu tai jompikumpi suhteista päättyy muista syistä.

Kohdeaineistoni toistuvasta uskottomuudesta kertovissa teksteissä naisten syyt uudistaa tekonsa ovat vaihtelevia: joillekin uskottomuuden toistaminen on enemmänkin päämäärätöntä ja välinpitämätöntä ajalehtimistä ja sisällön hakemista elämään, kun taas joissakin teksteissä uskottomuuden osapuolten välinen romanttinen rakkaus tai muu vetovoima vetää paria yhä uudelleen yhteen katumuksesta huolimatta. Erityisesti Heli Kajon teksteissä korostuu naisen levoton ja sitoutumaton halu, joka toisaalta näyttäytyy itseisarvoisena ja kaksinaismoralismia kyseenalaistavana, mutta jossa voi nähdä myös merkkejä naishahmojen vaikeuksista löytää omaa rooliaan ja tapaansa ilmaista seksuaalisuuttaan naisten seksuaalisuuteen ja yleisesti hyväksyttyyn käytökseen kohdistettujen odotusten, oletusten ja rajoitusten ristipaineessa.

#### 4 KILTIT MIEHET JA POIKAJUMALAT – OMAT JA VIERAAT MIEHET NAISTEN SILMIN

Tässä neljännessä luvussa otan tarkasteluni keskiöön teksteistä rakentuvat miesten representaatiot. Selvitän, millaisia ovat uskottomien naisten omat puoliset ja toisaalta, millaisia ovat ne miehet, joiden kanssa syrjähyppyihin ajaudutaan. Tarkastelen miesten representaatioita pitäen silmällä sitä, miten nämä puolisojen ja niin sanottujen toisten miesten kuvat suhteutuvat klassisten aviorikosromaanien miesten esityksiin. Lisäksi tutkin miesten representaatioita miestutkimukseen nojaten: pohdin sitä, vastaavatko teksteistä rakentuvat mieshahmot stereotyyppisen ideaalisen heteroseksuaalisen maskuliinisuuden, maskuliinisen hegemonian, asettamia ihanteita, vai purkavatko niitä. Näiden asioiden pohjalta rakennan tulkintani siitä, mitä merkitystä näillä miesten representaatioilla on suhteessa tekstien naishahmojen kuvauksiin: mitä miesten kuvaus kertoo tekstien naishahmoista?

Arto Jokinen (2000, 215) määrittelee hegemonisen maskuliinisuuden ensinnäkin miehiä yhteenliittäväksi käytännöksi, toiseksi tietyn maskuliinisen ideaalien johtavaksi asemaksi kulttuurissa ja kolmanneksi tietyn miesluokan johtavaksi ja hallitsevaksi asemaksi suhteessa miesten enemmistöön ja kaikkiin naisiin. Hegemonisen maskuliinisuuden ytimessä on valta, jota sitäkin on monenlaista, esimerkiksi taloudellista, sosiaalista, poliittista tai fyysistä. Patriarkaatissa miehillä on eri määrä hegemoniaa: eniten hegemoniaa on patriarkaatin valtarakenteen ylimmillä portailla, kun taas alistetummassa asemassa olevilla sitä on vähemmän. Hegemonisen maskuliinisuuden eri puolet ja osatekijät mahdollistavat kuitenkin sen, että esimerkiksi syrjäytyneessä asemassa olevat miehet voivat saada itselleen valtaa ja osansa hegemoniasta vaikkapa fyysisen voimankäytön ja väkivallan kautta.

Jokinen (2000, 220) huomauttaakin, että ne, joilla on eniten institutionaalista valtaa, eivät välttämättä lainkaan ole hegemonisen maskuliinisuuden näkyvimpiä kantajia julkisuudessa, ja vastaavasti taas hegemonisen maskuliinisuuden muita vaatimuksia näkyvämmin täyttävillä henkilöillä ei välttämättä ole korkeaa valta-asemaa, mutta esimerkiksi julkisuuden henkilöt voivat ilman todellista valtaakin luoda itsestään hegemonisen maskuliinisuuden mediakuva. Hegemonisen maskuliinisuuden ideaalikuvan vaatimukset ovatkin sellaiset, että niihin pystyvät vastaamaan kunnolla vain fiktiiviset hahmot tai fiktiivisiksi luokiteltavat mediassa luodut julkiset mielikuvat; suuri osa miehistä ei saavutakaan hegemonista maskuliinisuutta kuin osittain, mutta tukevat ja kannattavat sitä silti aktiivisesti ja varauksetta, sillä siihen ainakin periaatteessa sisältyy lupaus hallitsevasta asemasta myös heille suhteessa naisiin ja toisiin miehiin. Jokinen havainnollistaa tätä esimerkillä urheilusankarista, jossa hegemoninen maskuliinisuus ruumiillistuu, ja huonokuntoisesta, ylipainoisesta sohvaperunasta, joka seuraa urheilua tiiviisti ja nivoo oman maskuliinisuutensa fyysisesti suorituskyyysiin urheilijoihin, vaikka ei itse pystykään samankaltaisiin suorituksiin.



Jokisen (2000, 217) mukaan hegemonisessa maskuliinisuudessa yhdistyvät länsimaisen miesideaalin odotukset, eli valta, voima, menestys, tunteiden hallinta ja heteroseksuaalisuus. Menestyksen ja vallan odotuksiin kuuluu ajatus siitä, että mies menestyy yhteiskunnallisesti ja taloudellisesti sekä kykenee elättämään perheensä ja hänellä on valtaa politiikassa tai sosiaalisessa yhteisössä. Lisäksi miehen odotetaan pystyvän suojelemaan itseään, naistaan, lapsiaan, omaisuuttaan ja yhteisöään sekä henkisiä että fyysisiä uhkia vastaan. Tunne-elämältään miehen odotetaan osoittavan vakautta ja järkkymättömyyttä, mikä ilmenee rationaalisuutena, päättävyytenä ja kykynä tunteiden hallintaan kriisitilanteissa. Voimalla Jokinen viittaa fyysisiin ominaisuuksiin; mies on fyysisesti voimakas ja isokokoinen, ainakin naista suurempi. Heteroseksuaalisuus on miehelle hegemonisessa maskuliinisuudessa normi, ja rakastajana miehen odotetaan olevan väsymätön. (Mt., 210.)

Hegemonisen maskuliinisuuden odotukset ja ihanteet luovat stereotyyppisen kuvan ideaalisesta mieheydestä. Jokisen (2000, 218) mukaan suurin osa naisista tukee maskuliinisuuden hegemoniaa, ja odottavat sen piirteiden täyttämistä puolisoiltaan ja sukulais- ja ystävämiehiltään. Tämä näkyy omassa kohdeaineistossani selkeästi PMMP:n ”Pariterapiaa”-tekstissä. Tekstin naispuolinen lyyrinen minä on tuskastunut ja pettynyt, kun kumppani ei pysty täyttämään hegemonisen maskuliinisuuden odotuksia. Ensinnäkin tekstin kuvaamana varsinaisena parisuhteen ongelmana on miehen seksuaalisen halun puute. Miehen seksuaalinen haluttomuus on tietenkin asia, joka heti asettuu ristiriitaan hegemoniseen maskuliinisuuteen sisältyvän normatiivisen ja suoristuskykyä alleviivaavan heteroseksuaalisuuden kanssa. Ideaalimiehuuteen liitetään usein stereotyyppisesti odotus jatkuvasta seksuaalisesta halusta, valmiudesta ja fyysisestä suorituskyvystä. Lyyrinen minä ei hyväksy tilannetta, ja näkee miehessä olevan jotain vialla: ”Nyt se tutkitutetaan, mikset sä haluaa mua / Ei riitä yks kerta vuodessa, jos on ihan terve”.

Seksuaalisuus ei kuitenkaan ole ainoa asia, minkä alueella hegemonisen maskuliinisuuden ideaalit jäävät tekstin mieshahmolta saavuttamatta, vaan tilanne etenee ja kärjistyy entisestään: ”Ne tekee diagnoosin, että sua ahdistaa / Saat oikein sairauslomaa, minä en mitään saa / Ja kohta rahat on loppu, pantu lekurin taskuun // Nyt sut on lomautettu, rupesit ryyppäämään”. Miehen ahdistus ja mielenterveyden horjuminen asettuvat ristiriitaan ideaaliseen miehuuteen kohdistuvan vakauden ja järkkymättömyyden vaatimuksen kanssa, ja ennen pitkää tilanne vaikuttaa jo työelämän puolelle, ja sitä myötä yleiseen elämässä menestymiseen sekä kykyyn elättää puolisoa. Jokinen (2000, 211) toteaa, että vaikka kulttuurisen maskuliinisuuden odotetaan lankeavan miehille luonnostaan, se kuitenkin ristiriitaisesti vaatii myös jatkuvaa todistamista, ansaitsemista ja uusintamista erilaisia miehuuskokeita suorittaen. Juuri suomalaisille miehille, mutta myös naisille, on kansallisesti ominainen tapa ansaita ihmisarvonsa työn kautta. Naiset ja miehet kuitenkin ansaitsevat arvonsa eri tavalla; työ paitsi antaa ihmisarvon, myös sukupuolittaa arvon saajan mieheksi tai naiseksi. Työn

kulttuurisen arvon vuoksi on oleellista, että yksilön on koettava ja esitettävä työ kovana ja vaativana, niin että siitä muotoutuu osoitus työntekijän selviytymisestä. Muutoin henkilö ei ole uskottava. Sekä miehet että naiset joutuvat taistelemaan ja uhrautumaan työelämässä. Kuitenkin uhraukset ovat selvästi sukupuolittuneita; naiset joutuvat uhrautumaan toisten eteen, ja miehet taas ottavat kovia riskejä omalla terveydellään. Siinä missä naiset uhraavat itsensä muiden edestä, miehet kokevat, että heidän on uhrauduttava osoittaakseen yksilöllinen autonomiansa ja säilyttääkseen kunniansa. Uhat kohdistuvatkin miehen kohdalla ennen kaikkea oman mieheyden menettämiseen, autonomian, sosiaalisen aseman ja kyvykkyyden menettämiseen.

Juuri tuo uhka ”Pariterapiaa”-tekstissä lopulta toteutuu. Mies joutuu ulos työelämästä, ja rahatkin loppuvat. Mieheltä vaaditun aseman ja kyvykkyyden menetys pyyhkäisee yli koko tekstissä esitetyn miehuuden: niin seksuaalisen kyvykkyyden, taloudellisen ja sosiaalisen aseman kuin henkisen tilankin. Viimeisen silauksen romahdukselle antaa alkoholiongelman syntyminen, joka näyttäytyy lopullisena hallinnan menetyksenä; alkoholisoituva mies ei näyttäydy perheestään ja itsestään huolta pitävänä suojelijana. Tekstin mieshahmo ei onnistu todistamaan ja uusintamaan maskuliinisuuttaan, vaan reputtaa miehuuskokeen toisensa jälkeen. Tekstin mieshahmo pettää järjestään hegemoniseen maskuliinisuuteen liitetyt odotukset, mutta toisaalta tarina silti muodostuu hyvin stereotyyppisen miehiseksi. Töiden menetys johtaa ryyppäämiseen, mikä suomalaisessa yhteiskunnassa onkin hyvin tavallinen, miehinen tarina. Kun työ, joka toimii miehen oman arvonsa ja kunniansa todistamisen mittarina, loppuu, päättyy moni mies hukuttamaan murheensa alkoholiin. Suomalaisessa yhteiskunnassa täydellisesti syrjäytyneiden pieni ryhmä, johon kuuluu mm. alkoholisteja ja asunnottomia, koostuu lähes yksinomaisesti miehistä (Jokinen 1999, 18). Vaikka ”Pariterapiaa”-tekstin mieshahmo ei siis onnistukaan vastaamaan hegemonisen maskuliinisuuden vaateisiin, ei hän kuitenkaan lipsahda ”naismaiseen” käytökseen, vaan suunta kohti pohjaa noudattaa perinteisen, suomalaisen, miehisen stereotypian viitoittamaa reittiä.

Mikä sitten on tekstin naispuolisen lyyrisen minän rooli suhteessa mieheensä ja tämän maskuliinisen hegemonian romuttumiseen? Kuten jo aiemmin tuli ilmi, suuri osa naisista kohdistaa miehiin maskuliiniseen hegemoniaan liitettyjä odotuksia. Jokisen (2000, 218) mukaan naisilla itsellään on ainakin kaksi tapaa sopeutua hegemoniseen maskuliinisuuteen ja patriarkaattiin. Nainen voi ensinnäkin mukautua patriarkaalisiin odotuksiin ja omaksua ”tehostetun feminiinisyiden” esittämisen osaksi omaa tapaansa olla ja esiintyä. ”Tehostettu feminiinisyys” viittaa ihanteelliseen heteroseksuaaliseen feminiinisyteen, jossa feminiinisiä piirteitä ja ominaisuuksia pyritään korostamaan ehostuksella, vaatteilla, ulkonäöllä ja käyttäytymisellä. Toinen vaihtoehto on, että nainen asettuu johonkin toiseen hegemonista maskuliinisuutta tukevaan feminiiniseen rooliin, kuten vaikkapa perinteiseen äidin rooliin. Jos kuitenkin nainen tahtoo saada muuta kuin tehostettuun feminiinisyteen perustuvaa valtaa ja edetä alueilla, jotka perinteisesti on mielletty

miehille kuuluviksi, on hänen omaksuttava hegemoniseen maskuliinisuuteen liitetyt arvot, asenteet ja käytöstavat, sekä suoritettava samat miehuuskokeet kuin miestenkin, pärjättävä niissä vielä heitä paremmin ja oltava kovempi kuin kukaan kilpailevista miehistä.

”Pariterapiaa”-tekstin Lyyrinen minä ei toteuta puhtaasti mitään Jokisen esittämistä naisen sopeutumismalleista. Lyyrinen minä kohdistaa mieheensä hegemoniseen maskuliinisuuteen liitettyjä vaatimuksia, ja pettyy tämän suoriutumiseen, mutta ei itsekään onnistu täyttämään patriarkaatin naiselle asettamia feminiinisyyden vaatimuksia. Nainen kyllä yrittää tätä ainakin hetkittäin: ”Ainakin vaatteet päällä oon hyvännäköinen / Ja turhan takia taas illalla pukeudun pitsiin”. Lyyrinen minä tuo esiin ulkonäköön liittyvät kysymykset ja pyrkii houkuttelemaan miestänsä vastaamaan ihanteellisen maskuliinisuuden vaateisiin tehostamalla omaa feminiinisyyden esitystään pukeutumalla pitsihepeniin. Kuitenkaan naisen ihanteellisen feminiinisyyden esitys ei täysin onnistu.

Ulkoinen tehostus ei riitä, kun naisen asennoituminen ja käytös ei vastaakaan naiseudelle ja feminiinisuudelle asetettuja odotuksia. Tämä käy ilmi esimerkiksi säkeistä: ”Saan antidepressantit, varmuuden varalta / Jos vaikka masennus piilee, kun oon kova ja viilee”. Kovuus ja viileys ovat selkeästi enemmän miehisyteen liitettyjä mielikuvia, kun taas feminiinisuuteen liitetään yleensä ennemminkin pehmeys ja lämpö, jotka synnyttävät mielikuvia hoivasta ja huolenpidosta. Sen sijaan Lyyrisen minän puolisoa painavat ”yt-suma, lapsuus ja vanhemmuus”, mikä voidaan myös nähdä maskuliinisen hegemonian vastaisena piirteenä; murehtiminen ja lapsuuden tai vanhemmuuden pohdiskelu eivät suoraan istu kuvaan rationaalisesta, tunteensa hallitsevasta riskinottajasta. Tekstin Lyyrinen minä ei onnistu vastaamaan ihanteelliselle feminiinisuudelle asetettuihin odotuksiin. Tämä epäonnistuminen onkin niin räikeä, että hänen mielenterveydessään täytyy olla jotain vialla. Pariskunnan kumpikaan osapuoli ei siis kykene täyttämään omaan sukupuoleensa kohdistuvia odotuksia: naisen kovuus ja kylmyys asettuvat rinnakkain miehen haluttomuuden kanssa ja molemmat näyttäytyvät suorastaan lääketieteellistä hoitoa vaativina ongelmina. Nainen rikkoo hegemonisen maskuliinisuuden asettamaa feminiinisyyden toiveenmukaista esitystä myös tuomalla vaativasti julki oman seksuaalisen halunsa. Hanna Etholénin (2014) mukaan ihanteellisen heteroseksuaalisen feminiinisyyden esitykseen edelleen kuuluu, että nainen ei itse osoita aktiivista seksuaalista halua, vaan ennemminkin passiivisesti antaa ymmärtää olevansa miehen käytettävissä. Naisen seksuaalinen vaatavuus näyttäytyykin uhkaavana ja epäfeminiinisenä.

Voisi jopa tulkita, että ”Pariterapiaa”-tekstin naishahmo samaan aikaan sekä vaatii mieheltä hegemonisen maskuliinisuuden määrittämää käytöstä että itse sabotoi tavoitteen toteuttamalla omaa naiseuttaan ”väärin” ja ottamalla vallan suhteessa omiin käsiinsä. Lyyrinen minä painostaa miestänsä seksuaalisesti ja uhkailee pettämisellä: ”Kai tiedät hyvin, mihin tällainen johtaakaan / vain tyttöporukalla laivalla Tallinnaan /

Mä vedän hillityt perseet, raahaan jonkun mun hyttiin”. Lopulta nainen päätyy hyvin rationaalisen suoraviivaiseen ja siinä mielessä jälleen stereotyyppisen miehiseksi tulkittavaan päätelmään, että terapian sijaan pettäminen olisikin ollut paras vaihtoehto: ”Mikään ei ikinä muuttuis, jos ei tietäis, ei suuttuis”.

”Pariterapiaa”-tekstissä lyyrisen minän mieheensä kohdistamat odotukset ovat hyvin perinteisiä ja hegemonisen maskuliinisuuden ihanteiden ohjaamia, eikä mies pysty näihin odotuksiin vastaamaan. Toisaalta myöskään tekstin lyyrinen minä ei onnistu omassa feminiinisuuden esityksessään, ja näin roolit ja stereotypit menevät ristiin ja asettuvat kyseenalaisiksi.

Myös Erinin teksti ”Vanha nainen hunningolla” rikkoo sukupuolistereotypioita. Tekstissä nainen seksuaalisen halunsa ajamana, ilman toivetta romanssista, hakeutuu yhden illan suhteeseen miehen kanssa. Kuten luvussa 2.1. totesin, on tekstistä pääteltävissä, että mies on naista nuorempi: mimeettinen minä toteaa, että hänen olisi vaikea selittää miehelle olevansa naimisissa, ja sitä, miten pitkä suhde laimenee. Tästä tulkitsem, että miehellä ei ilmeisestikään ole niin pitkää elämäkokemusta tai perspektiiviä pitkiin parisuhteisiin, että mimeettinen minä voisi uskoa tämän ymmärtävän omaa tilannettaan.

Lähtiessään miehen luota mimeettinen minä toteaa: ”Sut jätin nukkumaan nätisti, enkä tahdo enää tavata”. Naisen katseen kohteena oleva ”nätisti” nukkuvaa miestä rinnastuu kiinnostavalla tavalla nukkuvien naisten kuviin, joita erityisesti 1800-luvulla viljeltiin taiteessa runsaasti. *Den Fallna* –romaanissa Rudolph näkee Elisabethin ensimmäisen kerran tämän nukkuessa, ja Kati Launisen (2005, 146) mukaan tässä nukkuvan, puolustuskyvyttömän naishahmon kuvauksessa näkyy tapa kuvata naista miehen tunkeilevan, erotisoivan katseen kohteena. Launis (2005, 147) kirjoittaa nukkuvien ja lysähtäneiden naishahmojen kuvien olevan 1800-luvun kuvataiteelle tyypillinen aihe. Näissä kuvissa nainen asetetaan passiivisena miehen erotisoivan ja haltuun ottavan katseen kohteeksi. Nykyisissäkin kulttuurisissa sukupuolen representaatioissa miehen oikeus katsoa ja naisen asettaminen katseen kohteeksi on yksi keskeisimmistä ja perustavimmista keinoista, jolla sukupuolten valta-asetelmia pidetään yllä. Kulttuurisissa representaatioissa toistuvat yhä uudelleen katseen kohteeksi asetettu naisen keho, miehen tuijottava katse vallan ilmentäjänä ja naisen alas painettu katse ikiaikaisena neitsyyden symbolina. (Mt., 146.)

Erinin tekstissä katseen valta-asetelma kääntyy päinvastaiseksi. Nainen on se, joka katsoo nukkuvaa miestä. Valta-asetelmaa korostaa se, että mies nukkuu, eikä siis itse ole tietoinen tilanteesta. Lisäksi tekstin mimeettinen minä myös tekee nukkuvaa miestä koskevan päätöksen: ”enkö tahdo enää tavata”. Miehelle ei jää mahdollisuutta ilmaista omia toiveitaan tilanteesta, ja nainen poistuu jättäen miehen nukkumaan tietämättömänä tilanteesta. Ylipäätyäänkin tekstissä korostuu naisen aktiivisuus, johon myös liittyy monia perinteisemmin miehiin ja maskuliinisuuteen liitettyjä mielikuvia. Nainen on seksuaalisessa halussaan

aktiivinen, ja tekstin viittaus ”ratsastamiseen” paljastaa, että itse aktikin on ollut lähinnä mimeettisen minän omassa hallinnassa. Naisen vahva rooli ratkaisujen tekijänä, riskinottajana ja katseen vallan käyttäjänä nakertaa miehen hegemonista maskuliinisuutta.

Markku Soikkelin (1999, 158) mukaan suomalaisessa romanssikirjallisuudessa, erityisesti kulkuriromansseissa, nainen on useimmiten miehelle rakkauden kohde ja väline, jonka kautta mies hetkeksi löytää uudelleen aistillisuutensa ja elinvoimaisuutensa. Soikkeli toteaa kulkuriromanssien tukevan mielikuvaa miehestä vaeltajana, joka ei voi asettua tai kotiutua minnekään, mutta joka saa romanssissa todistuksen miehisyydestään. Hieman toisenlainen sovellutus samasta teemasta toteutuu rakkauskertomuksissa, joissa miehen maskuliinisuus osoitetaan hänen voimallaan kieltäytyä romanssista juuri, kun se voisi saada institutionaalisen sinetin. Yhtenä tyypillisenä esimerkkinä tällaisesta lajista Soikkeli (mt., 160) mainitsee lännenelokuvat, joissa cowboy saapuu kaupunkiin, ja voitettuaan naisen rakkauden, jatkaa taas vaellustaan. Tällaisissa kertomuksissa nainen elvyttää miehen sisällä uinuneen maskuliinisuuden, ja mies puolestaan palauttaa naisen uskon hierarkkiseen heteroseksuaalisuuteen.

”Vanha nainen hunningolla” lainaakin asetelmallisesti näistä molemmista Soikkelin esittämistä esimerkeistä, mutta kääntää asetelman sukupuoliroolit nurinniskoin. Soikkelin (1999, 159) mukaan kulkuriromanssissa miehen uusi identiteetti on vapaa kaikista perhesiteistä, mutta naiset sen sijaan on yleensä sidottu entistä tiiviimmin paikallisuuteen ja äidin rooliin. Erinin tekstissä nainen on kyllä edelleen kiinnittynyt omaan kotiin sitoutuneeseen elämäänsä, mutta samalla tämä toimii samantapaisessa roolissa kuin kulkuriromanssin vaeltelija tai antiromanttisen tarinan cowboy. Tekstin mieshahmo näyttäytyy ennen kaikkea välineellisessä roolissa tekstin mimeettisen minän hakiessa tältä vahvistusta omalle feminiiniselle identiteetilleen. Romanssista kieltäytyvän cowboyn tavoin nainen ei myöskään kaipaa pysyvää suhdetta tai edes toista tapaamista, vaan poistuu miehen vielä nukkuessa. Kulkuri- ja antiromansseista lainatut, nurin käännetyt asetelmat rinnastavat Erinin tekstin nuoren mieshahmon perinteisten kulkuriromanssien naishahmoihin. Jos antiromansseissa mies yleensä palauttaisikin naisen uskon hierarkkiseen heteroseksuaalisuuteen, ei tuo asetelma Erinin tekstissä toteudu. Valta yhden illan suhteesta ja sen seurauksista on naishahmon käsissä. Sen sijaan perinteisempi kulkuriromanssin asetelma toteutuu Chisun tekstissä ”Kerrasta poikki”. Tekstin toinen mies näyttäytyy tekstissä vaeltajana ja levottomana kulkurina, joka ei ole innokas sitoutumaan. Lyyrinen minä sanoo: ”Etkä säkään tähän jää / tai ota mua mukaan / eihän sulle kelpaa kukaan”. Kulkurimainen hahmo sopiikin hyvin kuvaan antiromanssien cowboysta, joka poistuu paikalta juuri ennen kuin suhteen olisi määrä muuttua vakavaksi ja pysyväksi. Tämä kuvastuu myös säkeistä ”Mä arvaan, sä tulit takaisin / Mun kaupunkiin, jonka taas pistät sekaisin”. Miehen läsnäoloa leimaa väliaikaisuus ja yhteisön hämmentäminen. Toisin kuin ”Vanha nainen hunningolla”-tekstissä, Chisun sanoituksessa toteutuu ajatus, että naisen usko hierarkkiseen heteroseksuaalisuuteen palautuu romanssin myötä. Tämä on tulkittavissa

siitä, miten eri tavalla lyyrinen minä suhtautuu omaan mieheensä ja rakastajaansa. Rakastaja esiintyy lähes luonnonvoiman tapaisena, mystisenä ja lyyriseen minään syvästi vaikuttavana hahmona, kun taas lyyrisen minän puolisoista muotoutuu kuva kilttinä miehenä, jota nainen ei ota täysin tosissaan. Rakastajan läsnäolo saa myös naisen asettumaan hegemonisen maskuliinisuuden odotuksia vastaavaan feminiinisyiden esittämisen tapaan; nainen valmistautuu kohtaamiseen punaisin alusvaattein.

Kati Launis (2005, 141) kuvailee 1800-luvun suomalaisten aviorikosromaanien tyypillisiä viettelijöitä tunteellisiksi, flanöörimäisiksi esteetikoiksi ja nautiskelijoiksi sekä jossain määrin feminiinisiksi miehiksi. Uskottomien vaimojen rehtien, arkisten ja työteliäiden aviomiesten ja esteetikko-maailmanmiesten välille syntyykin voimakas kontrasti. Launiks (mt., 142) mukaan nämä viettelijät sekoittivat sukupuolijakoa; ajan valtavirran mukainen mieskuva oli järkevä, työtätekevä ja ei-tunteellinen. Viettelijöihin yhdistyvät piirteet kuten taiteellisuus, tunteellisuus, kirjallisuus, musiikki ja kiinnostus vaatteisiin olivat lähinnä feminiinisiksi miellettyjä ominaisuuksia. Asetelma, jossa viettelijä kuvataan aviomiestä sivistyneempänä ja taiteellisempänä toistuu monissa 1800-luvun aviorikosromaneissa. (Mt., 141.) Aviomiehet taas usein kuvataan kömpelön hyväntahtoisina hahmoina (Aalto, NT 3/1996).

Omassa kohdeaineistossani miesten kuvaus on yleisesti ottaen vähäistä, eikä teksteistä ole mahdollista tehdä selkeitä tulkintoja rakastajien tyyleistä ja ihmistyypeistä. Edellä käsittelemäni Chisun ”Kerrasta poikki” –tekstin kulkurimieheessä voi kuitenkin nähdä viitteitä Launiks esittämästä kuvasta aviorikosromaanien jännittävästä maailmanmiehistä. Hegemonisen maskuliinisuuden näkökulmasta ajatellen voisi myös tulkita, että ulkopuolelta saapuvaan rakastajaan liittyy enemmän hegemonisen maskuliinisuuden määreitä kuin lyyrisen minän omaan puolisoon. Suhteessa kulkurimaiseen rakastajaan lyyrisen minän omaan puolisoon yhdistyy sellaisia määreitä kuin paikallisuus ja sitoutuminen, sekä tietenkin lyyrisen minän käytöksen myötä lopulta auktoriteetin ja vallan puute. Sen sijaan rakastajaan yhdistyv sellaisia kulttuurissamme maskuliinisina pidettyjä piirteitä kuten riippumattomuus ja itsenäisyys (Jokinen 2000, 209 – 2010). Tekstin miesten maskuliinisuus rakentuukin paitsi suhteessa naiseen, myös suhteessa toisiinsa. Tässä tuleekin näkyväksi ajatus mieheyden jatkuvasta todistamisesta ja uusintamisesta: kuten Jokinen (2000, 211) toteaa, mieheys ei säily, vaan se vaatii jatkuvaa näyttöä. Hegemoninen maskuliinisuus ei jaa miehiä tiukasti eri luokkiin, mutta joillakin kuitenkin on patriarkaatissa enemmän hegemoniaa kuin toisilla (Mt., 215). Tästä näkökulmasta tarkastellen voi tulkita Chisun ”Kerrasta poikki” –tekstin lyyrisen minän asettuvan hegemonista maskuliinisuutta tukeväksi naiseksi. Samalla nainen omalla valinnallaan myös tulee vahvistaneeksi rakastajan hegemonisen maskuliinisuuden piirteitä siihen liitetyn heteroseksuaalisuuden odotuksen, sukupuolisen kyvykkyyden ja naisrintamalla menestymisen osalta.

Heli Kajon tekstissä ”Poikajumala” ei niin sanottua toista miestä kuvata sen enempää kuin toteamalla, että ”tuntuu poika jumalalta”. Ilmaus määrittää parisuhteen ulkopuolisen kumppanin ”pojaksi”, mikä liittyy tähän mielikuvia nuoruudesta ja mahdollisesti myös kokemattomuudesta. Hegemonisen maskuliinisuuden piirteitä ajatellen ”poika” ei yleensä ottaen vielä täytä ansaitun miehuuden ja maskuliinisuuden merkkejä. Lyyrisen minän omaa kumppania tekstissä sen sijaan kuvataan enemmänkin: ”Tehdäänpö lapsia, sä kysyt multa aamulla, kun ajat partaa / et jahtaa muiden vaimoja, ja teet usein hyvää ruokaa / Olet töissä pankissa, ja vanhemmilta saatu risti roikkuu kaulassa / Sä tahdot maailmalle matkata, ja ottaa mut mukaan”. Mies ajaa partaansa, mikä jo synnyttää kontrastin toiseen mieheen liitettyjen nuoruudesta ja poikuudesta kertovien mielikuvien kanssa. Mieheen yhdistyvät myös hegemoniseen maskuliinisuuteenkin liittyvät odotukset työelämässä menestymisestä ja riippumattomuudesta; mies on mukana työelämässä, ja pankki työpaikkana yhdistää työhön mielikuvia taloudellisesta osaamisesta ja menestyksestä. Miehen halu maailmalle matkaamisesta voidaan tulkita osoitukseksi riippumattomuudesta ja itsenäisyydestä, olkoonkin, että tämä haluaisi ottaa puolisonsa mukaan. Oikeastaan se, että tekstissä sanotaan nimenomaan ”ottaa mut mukaan”, tarjoaa vahvistusta tulkinnalle miehen hallitsevasta asemasta. Pariskunnan matkustamista ei esitetä parin yhteisesti suunnittelemana haaveena, vaan miehen omana projektina, johon tämä tahtoo ottaa naisen mukaan ilman tämän omaa erityisempää panostusta asiaan. Säkeistä syntyykin vaikutelma miehen hegemonisen maskuliinisuuden ihanteiden mukaisesta kyvykkyydestä pitää huolta ja elättää itsensä ja puolisonsa. Lisäksi miehen ehdotus lasten tekemisestä täydentää kuviota entisestään; isyys olisi täydellistävä suoritus hegemoniseen maskuliinisuuteen kuuluvan norminmukaisen heteroseksuaalisuuden todistamisen projektissa.

Kuitenkaan lukuisista perinteisen ihanteellisen maskuliinisuuden odotuksiin vastaavista piirteistään huolimatta lyyrisen minän puoliso ei näyttäyty lainkaan hypermaskuliinisena macho-hahmona, vaan miehen kuvaukseen yhdistyy monia pehmeämpiä, ehkä jopa feminiinisempinä pidettyjä piirteitä. Mies paitsi laittaa ruokaa, myös käyttäytyy uskollisesti puolisoaan kohtaan. Lisäksi Lyyrinen minä toteaa miehestään: ”Mua sattuu usein jaloista, sä tahdot niitä hieroa, melkein joka ilta / Ja vaikka lihoin viisi kiloa / sä pidät silti mua kauniina”. Miehen olemukseen yhdistyvät maskuliinisten menestymisen merkkien lisäksi myös halu hoivaamiseen ja huolenpitoon, ja tämä vielä suhtautuu hyväksyvästi puolisonsa ulkonäön muutoksiin. Miehen kaulassa riippuva vanhemmilta saadun ristin voi myös tulkita viittaavan perhekeskeisyyteen ja perinteisiin, kristillisiin arvoihin. Lyyrisen minän kumppanista muodostuukin kuva miehestä, joka onnistuu vastaamaan sekä perinteisiin hegemonisen maskuliinisuuden odotuksiin, että nykykulttuurissa vaikuttaviin tasa-arvoisen kotielämän ja pehmeämmän miehuuden vaatimuksiin.

Kuitenkaan tämäkään kokonaisuus ei estä miehen puolisoa haluamasta toista miestä, jota vieläpä tekstissä merkitään täysikasvuisesta maskuliinisuudesta ulos rajaavalla ilmaisulla ”poika”. Kaiken lisäksi tekstissä

”poika” lyyrisen minän kokemuksen mukaan ”tuntuu jumalta”, mikä liittyy tähän joihinkin tarkemmin määrittelemättömiin, suorastaan yli-inhimillisiin, jota vastaan lyyrisen minän oma kumppani ei pysty kilpailemaan. Tekstissä korostuu lyyrisen minän tunteiden ja seksuaalisten halujen irrationaalisuus ja omalakisuus; uskottomuus ei selity oman miehen ”huonoudella” tai ”vääränlaisella” maskuliinisuudella.

Heli Kajon kahdessa muussa kohdeaineistooni kuuluvassa tekstissä mieshahmoja kuvataan paljon vähemmän. ”Elämäsi suloisin virhe” –tekstissä lyyrisen minän haluttomuus sitoutua parisuhteeseen asettuu vastakkain naimisiinmenosta haaveilevan miehen kanssa. ”Sosiaalista toimintaa” –tekstissä taas lyyrinen minä viittaa omaan mieheensä vain toteamalla, että ”se on hyvä mies / vaikka juokin joskus liikaa” sekä kutsumalla tätä rakkaaksi mieheksensä. Lyyrisen minän parisuhteen ulkopuolisesta seksikumppanista ei käy ilmi sen enempää kuin että tämä on myös tahollaan parisuhteessa ja tämän vaimo odottaa lasta. Lyyrisen minän toinen mies ei suhtaudu uskottomuuteensa vakavasti eikä näe siinä suurempaa moraalista ongelmaa, mikä on luettavissa tekstissä esitetystä lausahduksesta: ”Hei kaikkihan näin tekee / tää on sosiaalista toimintaa”. Maskuliinisuuden pohdiskelun näkökulmasta miehen riippumattomuutta, tunteettomuutta ja naisseikkailuja voisi pitää maskuliinisuuteen usein liitettyinä, joskin juuri uskottomuuden kontekstiin yhdistyessään negatiivisina piirteinä. Näiden piirteiden merkityksestä tai miehen hegemonisen maskuliinisuuden määreiden täyttämistä ja sen mahdollisesta merkityksestä tekstin lyyriselle minälle ei tekstistä kuitenkaan voi päätellä mitään. Tekstissä lyyrinen minä sanoo: ”Mut sit mä mietin / että ehkäpä elämä ei olekaan niin vakavaa / voi lihoa ja panna ketä vaan”. Tästä voi tulkita, että lyyrinen minä jossain määrin omaksuu miehen ajatuksen parisuhteen ulkopuolisista suhteista harmittomana huvina, mutta ei millään tavalla anna olettaa, että lyyrinen minä esimerkiksi jotenkin ihailisi miestä tämän asenteen vuoksi.

Mariskan sanoittamassa ”Vuoroin vieraisa” -tekstissä ei toista miestä kuvata muuten kuin ilmaisemalla, että tämä on lyyrisen minän puolison kaveri. Myöskin lyyrisen minän vakituista kumppania kuvataan muutoin niukasti, mutta tekstistä kuitenkin käy ilmi naisen epäily miehensä uskottomuudesta ”nuo pikkulinnut laulaa, naisen vaisto sanoo niin / hän suudelmansa tuhlaa / kai muihin naikkosiin”. Mahdollisen uskottomuuden lisäksi mies käyttäytyy naisen mukaan piittaamattomasti: ”mun kultani on ilkeä, mua kaltoin kohtelee / ja aina miten sattuu / hän tulee ja hän menee”. Tässäkin tapauksessa voi tulkita miehen käytöksestä stereotyyppisen, uskottoman, piittaamattoman ja naista huomioimattoman, itsekeskeisen miestyypin, jossa ikään kuin hegemonisen maskuliinisuuden odotukset riippumattomuudesta ja vallasta ovat vinksahaneet toteutumaan negatiivisilla tavoilla.

Niin ikään Mariskan kirjoittama teksti ”Suloinen myrkyneittäjä” taas esittää komean rakastajan sekä mimeettisen minän oman ”äijän”. Miesten kuvaus tässäkin tekstissä jää vähiin, mutta voidaan panna merkille, että rakastaja ei näyttäyty itse lainkaan aktiivisena toimijana, vaan päätökset ja konkreettiset teot



ovat naisen käsissä. Mies ei esimerkiksi millään tavoin osallistu naisen puolison eliminointiin, vaikka stereotyyppisesti väkivalta ja tappaminen ovatkin yleensä maskuliinisen alueeseen kuuluviksi miellettyjä asioita. Myös pariskunnan pakomatkan mahdollistavat rahat päätyvät naisen tilille, joten myös taloudellinen valta on naisella: ”Ja pian pankkitililläin / on riittävästi aitoa rahaa / ja rakas nauttii rinnallain”. Nainen myös toteaa: ”On komee rakastajani / ei multa puutu yhtään mitään”. Aktiivisena toimijana naisella on langat käsissään, ja rakastaja on ennen muuta naisen katseen ja seksuaalisen halun kohde sekä seuralainen. Rakastajan kohdalla hegemonisen maskuliinisuuden ideaalit jäävät etäisiksi, ja teksti purkaakin stereotyyppisiä asetelmia asettamalla rakastajan paremminkin koristeen kuin vaikuttavan viettelijän tai edes tasavertaisen rikoskumppanin rooliin.

Jipun ”Haluun unohtaa rauhassa” -tekstissä ei puhuta lainkaan naisen omasta kumppanista, mutta sen sijaan tekstissä viitataan rakastajaan, jonka luokse tekstin lyyrinen minä kaipaa: ”Tahdon sitä toista miestä liikaa koskettaa / Sen syliin tahdon nukahtaa”. Ajatuksen miehen syliin nukahtamisesta voi tulkita sisältävän idean naisen kaipuusta turvallisuuteen, jota tämä voi kokea mieheltä saavansa. Turvallisuus ja suojeleminen ovatkin asioita, jotka hegemonisen maskuliinisuuden ideaalissakin liitetään miehiin; maskuliininen mies kykenee suojelemaan ja pitämään huolta perheestään ja naisestaan. Säkeistä ”Meidän pitää odottaa / että sun lapset kasvavat / Että ne ensirakastuu ja pois kotoa muuttavat” käy ilmi, että miehellä on jo ennestään perhe. Se, että mies on päättänyt pidättäytyä suhteesta lyyrisen minän kanssa lastensa vuoksi, tukee ajatusta maskuliinisesta tunteiden hallitsemisesta ja perheestä huolehtimisesta. Toisaalta perhekeskeisyys ja perheen puolesta uhrautuminen on myös hyvin usein naiseuteen liitetty piirre. Kuten jo aiemmin luvussa 3.3. totesin, tekstistä ei voi päätellä, vastaako mies täysin lyyrisen minän tunteisiin. On siis olemassa mahdollisuus, että mies olisi viettelijä, jolle lapset ovat vain hyvä tekosyy, jonka turvin voi jättää rakastuneen naisen.

Ylipäättään monissa kohdeaineistoni teksteissä miesten kuvaus loistaa poissaolollaan. Onkin kiinnostavaa, että vaikka teksteissä nimenomaan kuvataan naisen uskottomuutta, johon kuitenkin olemuksellisesti sisältyy naisen halu kahteen mieheen ja mahdollisesti myös valinta näiden välillä, kuvataan näitä miehiä hyvin niukasti, jos lainkaan. Pääpaino kohdeaineistoni teksteissä on ennen kaikkea naisten omissa kokemuksissa, ja oikeastaan miesten kuvauksetkin syntyvät paljolti naisen kokemuksen ja toiminnan kuvauksen kautta. Mitään toistuvaa ”toisen miehen” tyyppiä ei teksteistä voi konstruoida sen enempiä kuin tyyppillistä petetyksi tulevaa puolisoakaan. Jos 1800-luvun aviorikosromaaneissa olikin tyyppillistä, että petetyksi joutuva aviomies on perinteinen rehti ja hyväntahtoinen, mutta naisen tunne-elämän liikkeitä huonosti ymmärtävä työmies, ja viettelijä taas taiteellinen ja tunteellinen esteetikko ja maailmanmies, kohdeaineistoni teksteistä ei pysty vetämään vastaavia yleistyksiä. Jotkut kohdeaineistoni tekstien naisista haikailevat perinteisten hegemonisen maskuliinisuuden malliesimerkkien ja kulkurimaisten maailmanmiesten perään, kun taas toisille vastustamaton toinen mies saattaa olla jotain aivan päinvastaista, ja nainen itse riippumaton kulkuri

tai suhteen vallankäyttäjä. Kuten uskottoman naisen kuvat ovat moninaistuneet kärsivästä ja tuhoutuvasta langenneesta naisesta hyvin monenlaisiin rooleihin, ovat myös uskottomuuskuvausten mieskuvat muuttuneet ja väljentyneet.

## 5 LOPUKSI

Olen pro gradu -tutkielmassani tarkastellut uskottomien naisten kuvia suomalaisten naissanoittajien naislaulajille kirjoittamassa pop-lyriikassa. Olen asettanut tarkastelussani rinnakkain kaksi hyvin erilaista ja erilaisessa ajallisessa kontekstissa syntynyttä lajia: klassiset 1800-luvun aviorikosromaanit sekä nykypäivän pop-sanoitukset, joita olen vertaillut keskenään selvittäen, minkä verran vanhat uskottoman naisen kuvaamisen konventiot elävät nykypäivän representaatioissa.

Näiden kahden lajin välillä on jossain määrin havaittavissa selviä yhteyksiä, ja kohdeaineistoni pop-sanoitukset paikoitellen lainaavat asetelmia ja kuvaamisen strategioita klassisen aviorikosromaanin perinteestä. Kuitenkin nuo yhteydet vain harvoin ovat suoraa konventioiden siirtämistä ja omaksumista tämän päivän teksteihin. Pikemminkin jotkut kohdeaineistoni tekstit tietoisesti viittaavat noihin konventioihin niitä kommentoiden, kumoten ja ironisoiden.

Perustavanlaatuisin ero kohdeaineistoni tekstien ja 1800-luvun romaanien välillä on, että omassa kohdeaineistossani uskottomat naiset eivät ajaudu tuhoon rangaistuksena uskottomuudestaan. Perinteisille aviorikosromaaneille leimallinen tuomitseva moralismi loistaa kohdeaineistossani poissaolollaan. Sen sijaan klassisista aviorikosromaaneista tuttu aihe ma naisen heräämisestä omien toiveidensa tiedostamiseen on läsnä myös omassa aineistossani, tosin eteenpäin vietyinä, toiveikkaana ja uutta lupaavana verrattuna perinteisiin aviorikosromaaneihin, joissa naisella ei kuitenkaan ollut liikkumatilaa toimia tahtonsa mukaan.

Suuri ero perinteisten aviorikosromaanien ja oman kohdeaineistoni uskottomien naisten välillä on myös se, että omassa kohdeaineistossani naiset ovat useimmiten itse aktiivisia toimijoita. Osa analysoimieni tekstien naisista jopa itse aktiivisesti hakeutuu parisuhteen ulkopuolisiin suhteisiin. Vastustelevia, viettelijän viattomaksi uhriksi joutuvia naisia ei pop-lyriikka-aineistossani näy.

Kuitenkin aviorikosromaanin perinteellä ja kohdeaineistoni teksteillä on myös yhteisiä tekijöitä: naisten uskottomuuden syinä rakastuminen ja siihen liittyvä vastustamaton vetovoima on vahvasti läsnä molemmissa lajeissa. Toisaalta rakastumisen lisäksi myös tylsistyminen ja elämän tyhjyyden kokemus uskottomuuden syynä nousee esiin sekä 1800-luvun romaaneissa että nykypäivän pop-lyriikassa. Jo Rouva Bovarysta tuttu tyytymättömyys elämän arkisuuteen ja jatkuva tarve hakea jotain uutta ja hienompia elämyksiä näyttäytyykin nykyajan kontekstissa ja tämän päivän teksteissä hyvin ajankohtaisena ja virtuaaliseen kulttuuriimme pesiytyneenä ilmiönä. Siinä missä rakkaus ja arkisen elämän tylsyys ovat sekä klassisille aviorikosromaaneille että kohdeaineistoni lyriikoille yhteisiä piirteitä, nostavat tutkimani pop-lyriikat esiin myös aviorikosromaanin konventioihin nähden jotain ihan uutta: naisen, joka itse aktiivisesti

hakeutuu uskottomuuden poluille pääasiallisesti seksin vuoksi. Seksien kaipuu ja kylmenneet parisuhteet motivoivat kohdeaineistoni naishahmoja etsiytymään vieraisiin vuoteisiin. 1800-luvun aviorikosromaanien kontekstissa tämä toki olisi ollut mahdotonta.

Kuitenkin, vaikka naisen halun myöntämisessä ollaan tultu jo näinkin pitkälle, että se voi näyttäytyä yksinomaisena uskottomuuden perusteena, näkyy naisen seksuaalisen halun ja nautinnon kuvaamisen vaikeus yhä nykypäivänkin teksteissä. Halusta, seksistä tai nautinnosta ei puhuta suoraan, eikä monesti edes kierrellenkään, vaan ne häivytetään tekstistä olemattomiin, vaikka tekstin temaattisella tasolla olisivat hyvinkin tärkeitä elementtejä.

Olen tutkielmassani asettanut kohdeaineistoni tekstejä rinnakkain myös romanssikirjallisuuden kanssa ja todennut, että monet romanssikirjallisuuden ilmiöt ja konventiot näkyvät myös kohdeaineistoni pop-lyriikoissa. Lajit eivät elä omissa karsinoissaan, vaan tutut konventiot liikkuvat lajien välillä. Romanssiin liittyvät ilmaisun tavat ovat myös niin vakiintuneita, että ne jo määrittävät sitä, miten ylipäättään kahden ihmisen romanttisesta suhteesta kertovaa tekstiä luetaan ja mitä siltä odotetaan; roolimallit ja odotukset vaikuttavat jopa todelliseen elämään, joten ei ole ihme, että samat ideat näkyvät myös pop-lyriikassa.

Yksi näistä romanssin konventioista on naisen identiteetin uudistuminen romanssin myötä. Tämä näkyy myös kohdeaineistossani: tutkimieni pop-lyriikoiden naiset käyvät läpi identiteettimuutoksia, joiden muodot riippuvat paljolti siitä, ovatko naiset osanneet tietoisesti valmistautua minäkuvansa muutoksiin. Minäkuvan muutosten ohella kohdeaineistoni tekstien naisten suhtautuminen omaan uskottomuuteensa yltää laidasta laitaan: osa suhtautuu välinpitämättömästi, osa kärsii syyllisyydestä ja häpeästä, ja osa seisoo ratkaisunsa takana tyytyväisenä.

Kohdeaineistoni tekstit purkavat monessa suhteessa sukupuolistereotypioita ja -rooleja. Tekstien naiset ovat aktiivisia toimijoita, jotka tekevät itse päätöksensä ja valitsevat kumppaninsa sen sijaan, että olisivat miesten vietävissä. Osassa teksteistä stereotyyppiset asetelmat kääntyvät nurin naisen ottaessa vallan ja miehen jäädessä passiiviseen objektirooliin. Tutkimani pop-lyriikat myös osoittavat ja kyseenalaistavat kaksinaismoralistisia käytäntöjä rakentamalla kuvia ”väärin” toimivista naisista. Miehillä tutkimissani teksteissä jää vain vähän tilaa: tekstit painottuvat naisten tuntemuksien ja sisäisten kokemusten kuvaamiseen.

Tutkimieni pop-lyriikoiden rakentama kuva uskottomasta naisesta on 1800-luvun aviorikosromaanin konventioihin verrattuna vapautunut ja valoisa; vaikka tekstit kuvaavat myös murheita ja kriisejä, päällimmäiseksi jää kuitenkin ajatus naisesta aktiivisena subjektina ja omien ratkaisujensa tekijänä. Tekstit

myös kyseenalaistavat vanhat moralistiset näkökannat ja tekevät näkyviksi ja ironisoivat kaksinaismoralistisia näkökantoja. Tekstit kuvastavat aikaamme ja kulttuuriamme, ja kaikista kriittisistä ja vapautuneista äänistään huolimatta niistä näkyvät kulttuurissamme yhä edelleen vaikuttavat kokemukset naisen seksuaalisen halun sanallistamisen vaikeudesta, seksuaalisuuteen liittyvästä häpeästä, pelottavasta huoruuden stigmasta ja naisiin kohdistettujen ristiriitaisten odotusten ristipaineesta.

Uskoton nainen on eräänlainen ”huonon naisen” arkkityyppi. Tutkimissani pop-lyriikoissa uskoton nainen kuitenkin enää ole pelkkä stereotyyppinen ”langennut vaimo”, vaan saa monta erilaista ääntä ja tarinaa, joista kuvastuu naiseuden kokemuksen moninaisuus.

## LÄHTEET

- Chisu 2009. Kerrasta poikki. Levyllä *Vapaa ja yksin*. Warner Music Finland
- Erin 2011. Vanha nainen hunningolla. Levyllä *Hunningolla*. Warner Music Finland.
- Jippu 2012. Haluun unohtaa rauhassa. Levyllä *Väärinpäin lentävät linnut*. Warner Music Finland.
- Kajo, Heli 2012. Elämäsi suloisin virhe. Levyllä *Elämäsi suloisin virhe*. Warner Music Finland.
- Kajo, Heli 2012. Poikajumala. Levyllä *Elämäsi suloisin virhe*. Warner Music Finland.
- Kajo, Heli 2012. Sosiaalista toimintaa. Levyllä *Elämäsi suloisin virhe*. Warner Music Finland.
- Närhi, Laura 2010. Tämä on totta. San. Anna-Leena Härkönen & Laura Närhi. Levyllä *Suuri sydän*. Warner Music Finland.
- PMMP 2006. Onko sittenkään hyvä näin? Levyllä *Leskiäidin tyttäret*. BMG.
- PMMP 2009. Pariterapiaa. Levyllä *Veden varaan*. BMG.
- Puu, Anna 2010. Vuoroin vieraissa. San. Mariska. Levyllä *Sahara*. Sony Music.
- Vartiainen, Jenni 2007. Toinen. San. Aura-S.Y. Levyllä *Ihmisten edessä*. Warner Music Finland.
- Vilkkumaa, Maija 2005. Yksi. Levyllä *Se ei olekaan niin*. Warner Music Finland.
- Vilkkumaa, Maija 2008. Suojatiellä. Levyllä *Superpallo*. Warner Music Finland.
- Aalto, Minna 1996. Aviorikos vuosisadan vaihteen naiskirjallisuudessa. Naistutkimus-lehti 3/1996. Suomen naistutkimuksen seura.
- Aalto, Minna 2000. *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Helsinki: Gaudeamus.
- Cixous, Hélène 2013. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- De Beauvoir, Simone 2009. *Toinen sukupuoli. 1 Tosiasiat ja myytit*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- De Beauvoir, Simone 2009. *Toinen sukupuoli. 2 Eletty kokemus*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Etholén, Hanna 2014. Haluttu, haluava nainen – ihanteellinen heterofeminiinisyys naisen seksuaalinen halu eroottisissa romaaneissa. Sukupuolentutkimuksen päivät 2014, 21.11.2014. Aalto-yliopiston kauppakorkeakoulu & Hanken Svenska handelshögskolan.
- Grönstrand, Heidi 2005. *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: SKS.
- Haapala, Vesa 2013. Lyriikka. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkilä ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS.
- Haataja, Marika 2014. Heteroseksuaalisen nautinnon harjoitelmia. Sukupuolentutkimuksen päivät 2014, 21.11.2014. Aalto-yliopiston kauppakorkeakoulu & Hanken Svenska handelshögskolan.

HKI LM, 2003:

[http://www.helsinki.fi/hum/kotim.kirjallisuus/opiskelu/Lyriikankurssi/Puhuja/luotu\\_mina.htm](http://www.helsinki.fi/hum/kotim.kirjallisuus/opiskelu/Lyriikankurssi/Puhuja/luotu_mina.htm).

Viitattu 14.4.2015.

HKI P, 2003: <http://www.helsinki.fi/hum/kotim.kirjallisuus/opiskelu/Lyriikankurssi/Puhuja/aluksi.htm>.

Viitattu 14.4.2015.

HKI RR, 2003: [www.helsinki.fi/hum/kotim.kirjallisuus/opiskelu/Lyriikankurssi/Puhuja/rooliruno.htm](http://www.helsinki.fi/hum/kotim.kirjallisuus/opiskelu/Lyriikankurssi/Puhuja/rooliruno.htm).

Viitattu 14.4.2015.

Hökkä, Tuula 1995. Lyyrinen minä – onko häntä, onko sitä, onko sinua? Subjektin problematiikkaa lyriikan teoriassa ja historiassa. Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS.

Isomaa Saija 2013. Moraalin ja tunteiden ristivedossa. 1800-luvun pohjoismaisen aviorikosromaanin naiset. Teoksessa *Kirjallisuuden naiset. Naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*. Toim. Riikka Rossi & Saija Isomaa. Helsinki: SKS.

Jokinen, Arto 1999. Suomalainen miestutkimus ja –liike: muutoksen mahdollisuus? Teoksessa *Mies ja muutos. Kriittisen miestutkimuksen teemoja*. Toim. Arto Jokinen. Tampere: Tampere University Press.

Jokinen, Arto 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.

Kotimaisten kielten keskus & Kielikone Oy 2014. Kielitoimiston sanakirja.

<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Lahtinen, Toni & Markku Lehtimäki 2006. Rock, lyriikka, tulkinta. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.

Launis, Kati 2005. *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*.

Lehikoinen, Tiina 2007. Runo puheena ja runon puhujat. ”En jaksa nauramatta katsoa sinua”. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa.

Maijala, Minna 2008. *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: SKS.

Mazzarella, Merete 1997. *Uskottomuuden houkutus*. Helsinki: Kirjayhtymä Oy.

Morris, Pam 1997/1993. *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: SKS.

Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampereen yliopisto.

- Nylén, Antti 2006. Thank God for the Public Image. Morrissey'n subjektiaseman tarkastelua. Teoksessa *Ääniä äänien takaa. Tulkintoja rock-lyriikasta*. Toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy.
- Näre, Sari 2005. *Styyلاتen ja pettäen. Luottamuksen ongelma ja postindividualismi nuorten sukupuolikulttuurissa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- PF 2012: <http://www.pmp.fi/keskustelu/viewtopic.php?f=4&t=4094&start=90>. Viitattu 14.4.2015.
- Pyhä Raamattu. Uusi testamentti. 1. Kor. 13:13. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- Reenkola, Elina M. 2004. *Intohimoinen nainen. Psykoanalyttisia tutkimuksia halusta, rakkaudesta ja häpeästä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rojola, Lea 2004. Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus. Teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström.
- Saarikoski, Helena 2012/2001. *Mistä on huonot tytöt tehty? Tutkimus huora-sanan käytöstä ja tyttöjen kokemasta kiusaamisesta*. Helsinki: Partuuna.
- Seutu, Katja 2009. *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.
- Soikkeli, Markku 1998. *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa*. Helsinki: SKS.
- Virsi 1986. Virsi 627. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja. Hyväksytty kirkolliskokouksessa 1986.
- VM 2011: <http://www.voice.fi/musiikki/naislaulajia-kiinnostaa-pettaminen/1/24722>. Viitattu 14.4.2015.
- Ylitalo, Tarja 1880. *Kerrasta poikki*. M & T.